LA TABLE RONDE

JANVIER 1959

SOMMAIRE

QU'EST-CE QUE L'ART ?

●

L'ÉPOPÉE VIVANTE II

●

CHRONIQUES

●

●

Sur le chemin des dunes, avec Alain

C'est Alain le peintre que je voudrais peindre, pour vous, pour moi ; et m'expliquer si je puis que c'était bien le même qui était philosophe, comme le musicien, l'artilleur, le jardinier, le professeur était toujours Alain le philosophe.

Le plus simple est de prendre, à main droite, ce petit chemin qui passe devant la maison. C'est le chemin des dunes. Alain le prenait presque chaque jour, son pliant sous le bras, sa boîte à couleurs à la main, parce que c'était le chemin des dunes.

On le nomme toujours ainsi, mais le marchand de sable (celui de la chanson, peut-être), camion par camion, a déménagé et vendu à peu près toute l'énorme dune. Il n'en reste plus qu'une tranche, comme d'un pâté de sable, où les gamins font leurs cabrioles. Naguère, le chemin se faufilait à flanc de dune, entre la dune et le ruisseau. A peine un chemin ! Plusieurs sentiers côte à côte avaient fini par s'effondrer et se tasser dans une sorte de chemin ; et toujours un nouveau sentier en corniche, pour éviter le fond, ébréchait la dune et puis s'effondrait. Alain, la boîte à couleurs encore fermée, tout au bonheur de voir et de s'expliquer ce qu'on voit, démêlait et dénombrait les nécessités l'une dans l'autre de ces architectures naturelles.

Ce chemin, dont la courbure était si belle, avait sa propre forme aussi naturelle que la dune, qui avait sa forme de dune, mais particulière, celle précisément de cette dune qui était là et que le marchand de sable a fourrée dans son sac. Les deux formes ensemble, leurs beautés inséparables. Dune envolée, le chemin a perdu sa raison ; il divague. Le cadastre le suspecte et le goudron l'attend. Ce qui reste, à la place de la dune, cratères et bosses, avec ou sans les détritus municipaux, est aussi laid que la guerre. Au mieux, ce ne sera plus qu'un terrain vague, comme on dit. Nivellement et lotissement au même temps que le goudron. Mais la forme de la dune n'était du tout une forme vague. Seigneur Aristote, que serait-ce qu'une forme vague? Alain, attentif aux formes, imaginait quelque Newton de la géographie, qui, dans la

seule forme d'une dune, essaierait de lire le monde, le soleil et le vent, la pluie, la lune, l'océan, pas moins que le monde. Sans être ce Newton encore à naître, c'est toutefois ce que l'on sent devant les formes, quand elles sont vraiment naturelles ; une dune, par exemple, qui est un être comme un coquillage, mais son être plus évident que l'être du coquillage.

Je revois Alain au sommet de cette dune, son chandail de laine blanche et son immense capuchon, la tête pensive un peu de travers ; il penchait ainsi la tête quand il observait.

La boîte à couleurs n'était pas encore ouverte ni le pliant déplié. C'était philosophie du haut de la dune, en se préparant à peindre. Afin de décourager les commentateurs à contresens, j'ajoute : tout cela à propos rompus, le geste rare mais plus éloquent que la parole, l'œil amusé, comme on raconte un pays que l'on connaît bien à ceux qui arrivent. Et encore ! A condition d'être entre soi, si la vigie ne signale aucun pédant à babord ni à tribord ; pour les familiers seulement, qui ne sont point surpris qu'un philosophe ne termine pas toujours ses phrases, qui n'objectent point, qui ne s'écrient point : « Que voulez-vous dire? » ; l'un son Dickens sous le bras, l'autre suçant une herbe, « la petite classe », enfin, comme nous appelait Alain.

* * *

Lagneau fut célèbre pour ses silences. Et pourtant le silence va de soi dès que l'on prend son temps et qu'on observe et qu'on réfléchit, ne quittant l'objet un moment que pour revenir au même. A ne considérer que son pas, il était clair qu'Alain prenait son temps et même qu'il avait décidé de le prendre indéfiniment. C'est le choix qu'il avait dû faire en cette prairie de je ne sais où hors des mondes, où Platon veut que les âmes choisissent quelles âmes elles seront.

Il y avait davantage à observer, puis à dire, sur le chemin que sur la dune. Aristote aurait dit que la dune était de nature, ainsi parce qu'elle était ainsi, par nature ; mais le chemin, c'était tous ces hommes, de tous leurs sentiers l'un après l'autre, qui l'avaient voulu et qui l'avaient fait ainsi ; il était leur œuvre, la marque et le produit de leur art. Alain, qui revenait toujours à son Aristote, mais pour en partir, avait encore à dire après ce discours d'Aristote. La grande route, là-bas, droite au plus doit, c'est vrai qu'elle inscrit la volonté de l'homme, une claire et nette volonté, celle des gens pressés, qui font de la ligne droite une idole. On ne peut dire qu'elle soit belle, ou bien l'on pense à la facilité, la largeur et les matériaux, la vue dégagée, l'écoulement des eaux,

mille choses qui n'ont de rapport qu'à l'usage. Pauvre vieux chemin des dunes, tout juste bon à être redressé au cordeau, empierré et goudronné ! Personne ne s'en plaindra, pas même Mesdames les vaches. Gauguin se plaindrait, qui fit un peu ce chemin-là de ses sabots, un sentier ou l'autre ; et même on pourrait s'attendre à de la véhémence ! Mais Gauguin n'était qu'un sauvage... Ni plus ni moins sauvage que le philosophe. Le philosophe aurait trouvé des raisons pour regretter sans se plaindre, mais je suis sûr qu'ils auraient été d'accord sur la beauté du vieux chemin. Il est vrai que tous les sabots l'ont voulu, puisqu'ils voulaient contourner la dune jusqu'au lavoir sans tomber dans le fossé ou le ruisseau, serrant la dune, Bretonnes et Bretons bien contents de cette grande dune comme un écran contre le vent, à cause des chapeaux de velours et des coiffes de dentelles. Mais ils ne l'ont voulu qu'un sabot après l'autre, comme on invente un sentier à flanc de dune, toujours un autre, corniche au-dessus de l'autre. Une fois, c'est pour ne point se crotter la robe ; ou par déférence, pour laisser à M. le recteur le beau milieu ; ou bien voici les vaches. Que de raisons ! Que de sabots ! On ne pourra jamais en faire le compte. Au contraire, l'ingénieur a pu rendre des comptes et présenter son plan et son devis, fier de tout prévoir : cela fait cette route si commode, sotte comme un ingénieur ou comme une idée. Je simplifie, moi aussi. J'ai tort. Aucun règlement n'interdit aux ingénieurs des Ponts et Chaussées de construire des routes qui soient belles, et même de les construire belles par hasard, un peu par volonté, un peu par hasard, comme est toujours le beau. On peut dire nécessité au lieu de hasard. Cela revient au même.

*
* *

Quand le peintre s'arrête ici ou là et choisit de peindre ce qu'on voit du chemin, la falaise et l'océan au loin, ou la ligne des saules, ou les chênes sous le vent, ou le chemin lui-même, il ne choisit point par hasard, ce serait trop dire, mais il sait qu'il choisit des hasards et ne saurait dire lesquels, au départ. Ce n'est qu'au fur et à mesure, en peignant, qu'il les découvrira.

La boîte sur ses genoux, on se doute qu'il ne fallait pas attendre d'Alain quelque leçon magistrale. Dans ce tout imaginaire *Sixième livre* de l'*Éthique*, qu'il se plaisait à grossir de propositions inédites, il aurait volontiers accueilli celle-ci : « Le peintre peint » (Et la démonstration : Patet... c'est évident). « Quoi de plus clair? » comme Alain aimait dire.

S'il peint, toute sa leçon est dans la peinture qu'il peint ; mieux encore : dans la série des actes, sans en excepter un seul (aussi bien : préparer sa palette et nettoyer son couteau) qui donnent un contenu au verbe peindre, une réalité de peintre au peintre et un sens à la peinture. Alain, d'un pouce joyeux, écrasait sur sa palette les tubes et les théories.

Rien de plus illustre cependant ou qui devrait l'être dans l'histoire de la peinture (et le sera toujours trop tôt) que ce coin de pays breton. En 1889, à son second séjour en Bretagne, Gauguin décide soudain de quitter Pont-Aven. Ce n'était plus assez la Bretagne. Trop de coiffes touristiques, trop de Parisiens, trop d'Américains, comme on disait. Certains soirs, on se croirait à Montparnasse parmi les rapins. Ce que cherche Gauguin, parce qu'il en a besoin pour devenir tout à fait Gauguin : le pur de la Bretagne et de la solitude, le vent de Dieu, des plages désertes, des fermes du vieux temps, un pays rude. Et le voici qui embarque sur le bateau d'un Jacob, capitaine des douanes, et qui aborde en roi au petit port du Pouldu, à l'estuaire de la Laïta. Alain a connu le Pouldu de ce temps-là, quand il était professeur à Lorient. Ce n'étaient que quatre maisons et deux auberges, des landes et des champs, tous les toits en toits de chaume. De l'aube au crépuscule on entendait la mer. L'ombre ne s'y éclairait qu'aux chandelles. Il a pu rencontrer Gauguin et la bande, Serusier, Meyer de Hann, Filiger, comme Gide les a rencontrés. Il n'ignore rien des histoires qui se colportent, des chefs-d'œuvre retrouvés sous du papier peint à l'auberge de Marie-Poupée, à présent l'*Hôtel de la Plage*. Il imagine de former un comité Gauguin, qui existe donc, puisqu'il l'imagine. C'est bien assez qu'on l'imagine ! Et puisqu'il a décrété que la patronne du café, qui régente aussi les autobus, sera la présidente, il l'appelle : Mme la présidente, l'autre ébahie de ce titre, et certainement très honorée. Mais, quand il installe son pliant et sa boîte quelque part au bord du chemin des dunes, jamais il ne songe à Gauguin, ni au cerné, ni au cloisonnisme. Il ignore tout. Il veut ignorer tout, n'être que soi, comme il peut l'être. Si on lui apporte des reproductions, il déclare aussitôt qu'elles sont infidèles, ce qui est vrai, mais ce n'est qu'un prétexte ; il refuse de regarder. Il y a un style Pont-Aven ou Pouldu, une manière au moins, qui ont de quoi séduire. S'il sent qu'il peut être séduit, adopter une manière ou un style, s'embrigader dans un semblant d'école, Alain fuit ! Et je crois que c'est la suite de la même leçon de peinture.

***

Son tout petit format, presque minuscule, est un format de modestie. Toujours les mêmes cartons 24 × 19. Jamais, que je sache, il n'a accepté de peindre une toile de toile, ni au-dessus du format 35 × 27, qui n'est encore qu'un format de pochade. On dirait qu'il redoute d'être entraîné, comme malgré soi, vers la peinture de peintre. Ce n'est ni système, ni mépris. Nul, mieux que lui, ne sait être accueillant, compréhensif, généreusement admiratif. Mais il veut se limiter à soi, poser lui-même le champ et l'étendue de ses recherches. Il cherche donc? Et que cherche-t-il?

Il n'est pas rare qu'un philosophe, un juriste, un médecin se reposent de médecine, de jurisprudence ou de philosophie en peinture ou dessin, comme d'autres aux courses ou à l'Opéra. Pour Alain, il en fut peut-être d'abord ainsi. On peut voir, de sa main, des aquarelles qui ne sont que des aquarelles. Mais déjà, dans ses cahiers de jeunesse, on est surpris de tous ces dessins à la plume, cocasses, emportés, inventés. La même plume, qui vient d'écrire et de s'essayer à la liberté de la prose, bondit au dessin, le noue et le dénoue en un tour de plume : un violon, une balance, un petit personnage qui court ou qui regarde. Cela ne ressemble à rien ; de la même encre que la prose, qui pourrait être signée Alain. Le tout petit format peut solliciter un genre de miniature. Rien n'empêche de travailler pendant des semaines, comme on ferait à la loupe. Quand Alain usait des brosses pour peindre, il lui arrivait d'aller par là. Mais alors petit format redevient grand. On travaille. La patience, l'exactitude, la bonne conscience sont de nouveau vertus principales. Autant traduire du Cicéron !

Soudain, il se convertit au couteau. Et je crois bien que ses dernières années de peinture furent d'un peintre vraiment peintre. Je me souviens de ce qu'il disait du couteau, que c'était facile à tenir tout propre ; que cela permet de mélanger le pur au pur, sans ce reste de vieux mélanges qui brouillent et barbouillent tout, et c'est l'évidence ; que le couteau était fort économique : il s'en moquait bien ! Fidèle à sa consigne du silence, je pense qu'il taisait ce qui lui importait le plus. Grâce au couteau, il avait enfin trouvé, en peinture, cette libre inspiration de ses dessins à la plume. Il n'y a rien de plus maladroit qu'un couteau à peindre, même si le peintre est fort adroit (Alain, formé pendant des années à la presque miniature, était fort adroit !) Qu'on veuille bien réfléchir à cette petite truelle, propre à mastiquer plus qu'à peindre,

et tout, si l'on veut peindre, comme si l'on raclait ou mastiquait. Aux dimensions d'un format honorable, on joue au maçon. Cela fait naître, sous la truelle, des craquelures et bigarures, à singer les vieilles murailles, et des bonheurs par l'écrasement des couleurs, de la surface à la profondeur, ou bien ces balafres lisses, qui sont chemins ou nuages, comme Wlaminck savait les faire. L'idée peut encore conduire comme elle conduit l'entrepreneur ou l'ingénieur. C'est le péril. Je me suis demandé parfois si Cézanne n'avait pas conquis sa peinture, divine peinture, chose d'âme, contre sa peinture au couteau. Mais l'entêtement pour le 24 × 19 change tout. Miniatures à la truelle ; ce n'est plus truelle ni miniature. Quand le peintre, qui a le regard si juste, serait tiré vers la miniature, à l'inverse la truelle rétablit le chaos. Avez-vous vu de ces marins bretons qui sautent d'une barque à leur gros bateau sans ôter leurs sabots? Aussi lestes qu'en espadrilles ; mais de plus d'équilibre, par leurs sabots.

On ne manquera pas de me dire que j'invente. Oui, j'invente. Regarder un tableau, c'est l'inventer de nouveau. Le tout est de l'inventer comme il est. Si je ne l'invente pas, je dors devant. Et si je dors, est-ce un tableau? Le spectateur est toujours en retard, un peu trop dormant. Il n'aura jamais cette invention, qui fait le peintre. Il ne voit que la croûte finale, qui se superpose à tout un remous d'inventions pour ou contre et dissimule, par une sorte d'évidence, les hésitations, les reprises, les décisions, les unes décevantes, qui peut-être détruiraient tout, et les autres décisives. L'idéal du spectateur est d'être peintre. Mais c'est le peintre qui devient spectateur, sa peinture peinte. Jamais au point cependant de regarder son œuvre comme l'ingénieur regarde la route. On devra réparer la route, mais elle est finie. Un tableau, un poème, le chemin des dunes ne sont jamais finis.

***

Boîte refermée, pliant replié, de son même pas que nul n'aurait pu presser, Alain reprenait le même chemin ; tout à fait silencieux en ces retours, comme s'il venait de se confirmer en quelque vérité d'importance. On pouvait dire que c'était tout simplement les approches du soir, la douceur, la sérénité qui ne font qu'un avec l'art et le bonheur de voir et qui sont la récompense du peintre. Mais ce n'était pas assez dire. Quelles journées, qui commençaient à l'aube, la force vive du matin réservée à l'écriture sans rature, puis quelque lecture ou de longues improvisations, fugues ou préludes, au clavier ! Ce n'était, du matin au soir, qu'un

exercice alerte, une expérience continue de joie et de création ; la boîte à couleurs et le petit format une expérience au même rang, et plus instructive, je le pense. d'être restée jusqu'au bout celle qu'il reprenait à chaque été, seulement pendant l'été, entre océan et dunes ; où il lui fallait presque retrouver et débuter comme un débutant, se lancer, risquer, inventer, l'art de peindre à l'opposé de cette pensée d'ingénieur qui voudrait régenter et tyranniser logiquement et dogmatiquement. Alain le philosophe n'était pas cet autre Alain aussi, qui était un artiste, musicien ou peintre, à côté du philosophe. Musique et peinture ne faisaient point les vacances ou les récréations du philosophe. L'art n'était pas ce domaine étranger que le philosophe se devait, par tradition, de visiter, de décrire et d'annexer tant bien que mal à la philosophie. C'était plutôt la pratique des arts, il me semble, qui instruisait le philosophe de ce qu'il y a de plus secret dans la pensée, de plus obscur et de plus caché dans le philosophe et donc dans la philosophie. Il aimait à se répéter le mot du vieux Michel-Ange qui se hâtait vers ses brosses et vers ses ciseaux et disait qu'il allait à l'école. Lui aussi aurait pu dire qu'il allait à l'école, à celle du philosophe, quand, chaque jour, à main droite, en sortant de sa maison, il reprenait le chemin des dunes.

MAURICE SAVIN.

Musiques (1)

Je connais un artiste qui joue médiocrement la musique de Mozart ; il n'en exprime qu'à demi la grâce jeune et comme divine ; le même artiste joue divinement la musique de Beethoven, et il la joue ainsi même quand Beethoven est joie, jeunesse et grâce. Par où j'ai aperçu que la jeunesse et la grâce diffèrent tout à fait en Mozart et Beethoven. Car, chez Beethoven, elle est un effet de la force, et comme un sourire de la force ; elle est la grâce de l'enfant dans un homme ; Mozart au contraire est naturellement jeune ; la grâce est son état ordinaire ; il passe de la grâce à la force, et revient à la grâce ; Beethoven au contraire. L'artiste dont je parle a la force ; il passe très bien de la force à la grâce ; il est bien gracieux par épisode ; il ne peut pas l'être au fond, ni fort par épisode. Et nous sommes là au cœur de la musique, qui traduit immédiatement une nature et ses modes, sans passer par nos idées littéraires de joie et de tristesse.

•

Ce n'est pas la mesure qui fait l'âme musicienne. Toute âme aime la mesure et les nombres ; l'âme géomètre aussi ; l'âme architecte aussi ; l'âme commerçante aussi ; l'âme politique aussi. Le propre de l'âme musicienne, c'est de rester à l'enfance, et comme au seuil de la vie. Car l'enfant reçoit les impressions en pluie ; il en est accablé ; cela occupe d'abord toute sa vie de mettre tout cela en ordre, d'y remarquer des rencontres, des conflits, des encombrements, des tourbillons, des flux subits, des vides où déjà la mémoire frémit, puis une exubérance toujours au-delà de ce qu'on attend ; telle est l'enfance, au seuil de la vie. Mais peu à peu les nourrices ferment la porte à ce tumulte sauvage ; l'enfant apprend à vivre, c'est-à-dire à discerner ; et ce qui n'est pas utile, bientôt il ne le sent plus ; le tumulte n'est pas plus pour lui que le bruit du moulin pour le meunier. Il s'installe dans la vie ; il met toutes choses en ordre, avec un nom, un usage, une place pour

(1) Ces très courts chapitres, comme autant de poèmes en prose, sont tirés des trois *Cahiers*, encore inédits. Ils sont antérieurs aux *Propos d'un Normand* (Édit. Gallimard). Chaque chapitre est suivi d'un dessin à la plume.

chacune ; et il s'en va à la mort en oubliant qu'il est né. Mais l'âme musicienne n'a pas voulu de cela, de cet ordre froid ; elle n'a point choisi dans les choses ; elle a continué à éprouver tout, en tumulte, en flot grondant ; de toutes choses, de toutes couleurs, de tous vents, de tous parfums, de tous bruits, elle s'est enivrée, ainsi qu'il nous arrive à tous, au bord de la mer, à cause du vent, du soleil et des vagues. L'âme musicienne a conservé l'ancienne âme, l'étonnée qui, un doigt sur les lèvres, prête tous ses sens comme, à peine, nous prêtons l'oreille. Et cela est lourd à vivre cette vie d'attention désordonnée, d'attention qui ne perd rien, ne néglige rien, ne classe rien, met tout ensemble, veut un chaos à chaque instant, et percevoir cela. On dit : souffrance ; on dirait mieux : fatigue. Jamais le bon sommeil, et les gestes accoutumés ; jamais ces sens distraits et abstracteurs, qui ne voient que ce qui est utile, menace ou obstacle ; toujours veiller à tout, comme un Dieu. De là l'apparence de la tristesse ; une vie inquiète ; une attention dispersée ; une insomnie toujours tendue, jamais repliée ; tendue dans tous les sens ; la volonté de ne rien simplifier, de ne rien mutiler, de n'être jamais homme, de rester toujours enfant ; de ne rien nommer, afin de tout dire ; une admiration accablée de la vie, et le refus de s'y accoutumer. J'ai mieux compris ces choses en regardant un portrait de Guillaume Lekeu.

●

Il ne faut jamais mépriser la mauvaise musique. Rolland en fait trop peu de cas dans son admirable *Jean-Christophe*. Il dit que ce pharmacien et ses amis n'ont pas de goût ; qu'ils exécutent assez mal de la musique souvent médiocre, toujours avec joie. Mais oui. Et c'est par là qu'ils sont grands, peut-être. Car on ne peut jamais faire que de la mauvaise musique. Un piano est faux, un violon est faux encore. Tout cela ce sont bruits de tambours ou de gongs, pour éveiller la vraie musique, qui est en toi, Jean-Christophe, et non dans cette caisse de bois, et qui chante absolument juste en toi ; c'est elle qui éclaire la pauvre musique ; c'est toi qui reconnais dans ces bruits plus ou moins purifiés l'harmonie pure et les nombres incorruptibles ; c'est toi qui reconnais cela uni au pas des foules, au bruit des rames, aux chants des matelots ou des soldats, à tout ce qui, depuis des siècles, t'a aidé à vivre et t'a gardé quand tu dormais. Tout cela ensemble, c'est toi qui le mets dans la musique ; toute ta pensée unie à toute ta vie. Le reste n'est que vain bruit. Et il faut sans doute une âme riche pour comprendre la musique pauvre.

•

QUE toute la famille chante en chœur le soir, autour de la table, les vieux canons. Les hommes âgés font une basse bourdonnante, qui fait trembler le plancher ; les jeunes ajustent leurs voix de flûtes, écoutent autour d'eux battre les ailes de l'harmonie, et s'efforcent de les suivre, les bouches arrondies attentifs à la règle, à l'accord, aux nuances, aux simples paroles que chacun répète à son tour, et qui disent les âges, les saisons, les soirs. Par là tous s'élèvent à une amitié supérieure, et se sentent frères entre eux, et fils de toutes choses, faits pour chanter d'accord avec les hommes, selon les nombres.

•

IL ne peut pas y avoir d'art nouveau, en aucun genre ; l'art est vieux par nature ; et une belle chose est une chose qui a été toujours ainsi, ou du moins qui ressemble à ce qui a toujours été ; car le beau est ce qui plaît sans effort ni réflexion, ce qui trouve en nous toutes portes ouvertes ; le beau doit être familier. Le fabricant de meubles qui copie les vieux maîtres, c'est celui-là qui fait le progrès dans les meubles, car il ne copie que ce qui a été préféré ; et, de ce choix fait par les siècles et par les hommes, et des veines du bois, et de coups de ciseau, et de l'humeur de l'ouvrier, de tout cela résulte, en quelque jour favorable, un petit progrès ; ainsi pour tout ; il n'y a jamais beaucoup de différence entre l'homme de génie et ceux de son atelier ; les pièces de Shakespeare ont été faites sans doute sur le modèle d'une foule d'autres pièces ; et ce qui fait Shakespeare si grand, ce n'est qu'une manière à lui de pousser le ciseau dans le bois ; s'il n'avait eu rien à copier, s'il avait tout créé, sujets, décors et le reste, aurait-il pu être lui dans le détail? Et c'est dans le détail qu'est le beau. Ainsi en musique. Bach a fait des fugues après bien d'autres, et Beethoven a écrit en deux et quatre temps des phrases sublimes qui sortent à peine de l'ordinaire. Toi, tu te dis artiste? Que sais-tu faire? Où as-tu appris? Dans quel atelier?

•

FAIRE des vers est un des exercices les plus utiles si l'on veut acquérir ou garder la précision ou la force du style. Je ne parle pas ici du Poète, c'est-à-dire de l'homme divin d'où sortent ensemble la pensée et le rythme, tellement unis qu'on ne

sait pas lequel des deux entraîne l'autre. Je parle de celui qui sait écrire en prose, et qui écrit en prose facilement. Il doit se défier de cette facilité, mais le moyen de s'imposer un travail inutile? Le moyen est à la portée de tous. Il s'agit d'imposer d'avance à l'idée une forme et des règles et de les respecter scrupuleusement. Le Poète fait bien de changer ses rythmes, de créer des règles et des genres ; le versificateur au contraire doit se laisser soutenir et porter par la règle, et ajuster sans fatigue, au rebours du tailleur, l'idée à son vêtement taillé d'avance. Une telle occupation peut sembler puérile et inutile, et pourtant elle ne l'est pas, simplement parce qu'elle nous interdit généralement de prendre le premier mot qui nous vient, et nous habitue à faire la revue d'une foule d'expressions à peu près équivalentes, travail tout à fait nécessaire, mais que celui qui écrit en prose oublie trop souvent de faire. Que si l'idée est déviée par l'attraction des rimes, et n'arrive au but fixé que par des chemins auxquels on ne songeait pas d'abord, cela est encore profitable pour l'esprit, car il faut savoir passer d'une idée à une autre de beaucoup de manières si l'on ne veut être de ces esprits à une seule case pour qui la pensée n'est qu'un fil, et la nature qu'un long chemin. Et puis il arrive aussi très souvent que la meilleure forme, celle que l'on cherchait, est justement à la mesure du rythme, et que l'écho des rimes traduit des symétries réelles. Les mots savent ce que l'on attend d'eux. Cela peut s'expliquer aussi : il y a si longtemps que les hommes parlent leur pensée que les mots finissent par savoir penser ; ils forment de petites sociétés ; ils ont des sympathies et des antipathies, et le bruit confus qui sort de là exprime presque toujours quelque chose, comme la source murmure et comme le vent se plaint et comme le poêle chante, et même bien mieux, les mots n'étant au monde que pour exprimer.

●

En toutes choses, le parfait est dans une action vive, souple et aisée, difficile en réalité, mais facile en apparence. Les bosses sont laides. Faire des bosses, c'est réciter en soulignant chaque mot par l'intonation et le geste ; c'est mimer par saccades, en sautant d'un geste à l'autre ; c'est chanter en poussant la voix, et en changeant brusquement l'intensité ; c'est courir avec bruit en levant les jambes ou en jetant le corps en l'air ; c'est penser par torsions, déhanchements et aperçus. La beauté coule comme un fleuve tranquille.

Alain.

L'art et l'histoire

Les progrès de l'archéologie et la diffusion de la photographie ont démesurément accru l'importance de l'histoire de l'art dans l'histoire générale. Il serait à peine excessif de dire que celle-ci devient un chapitre de celle-là. Propos qui eût semblé absurde à Ernest Lavisse encore, mais qui cesse de l'être à mesure qu'on exhume plus de poteries, de sculptures, de peintures, sans rien savoir de leurs auteurs, sinon qu'ils les ont faites, comme c'est le cas pour les peintures sahariennes, pour les bisons d'Altamira, et même pour les bronzes magnifiques de l'ancienne Chine, des premiers Tchious, laquelle doit tout aux archéologues et presque rien aux annalistes.

Mais si on tend à réduire l'histoire à l'art, on tend aussi à réduire l'art à l'histoire.

L'historien révoque en doute ses chronologies, et regarde avec un scepticisme croissant les « événements » qui lui paraissaient constituer son domaine ; il convient que la mort de Louis XIV, la prise de Constantinople par les Turcs, le couronnement de Charlemagne peuvent bien être des jalons trompeurs qui brouillent les perspectives, il admet que les fresques de Saint-Germain d'Auxerre le renseignent mieux que le récit de Roncevaux dans la chanson de Roland, sur la France carolingienne.

Mais l'historien de l'art, et même l'esthète, de leur côté, révoquent en doute le « jugement esthétique » auquel ils s'étaient toujours référés, et dont Kant leur avait appris qu'ils étaient, à tout moment, justiciables. Ingres pensait qu'un tableau est de Raphaël, parce que le tableau est bon ; nous pensons qu'un tableau de Vermeer est bon, parce qu'il est de Vermeer. Pour Ingres, le tableau ne perdait rien de sa valeur si on établissait qu'il n'avait pas été peint par Raphaël ; pour nous, le tableau de Vermeer perd la plus grande partie de sa valeur, si on découvre qu'il a été peint par Van Meerenghen.

C'est que, pour nous, le tableau vaut par rapport à une certaine chronologie du peintre, et l'artiste par rapport à une certaine chronologie de l'art.

Aussi Ingres trouvait-il fort simple de signer un dessin, si on le lui demandait, pourvu que le dessin lui parût correct. A présent, au contraire, une personne qui viendrait d'acheter un Picasso de l'époque bleue, serait probablement déçue d'apprendre que le tableau est bien de Picasso mais a été peint par lui en 1958. Elle n'avait pas acheté un tableau, ni même un Picasso, mais le premier Arlequin de Picasso. Elle est donc victime d'une fraude. D'un point de vue purement historique, en effet, l'artiste n'a pas plus qu'un marchand, le pouvoir de rendre authentique ce qui ne l'est pas. Il ne s'agissait pas de savoir si le tableau était bon ou mauvais, mais s'il exprimait ou non la première rencontre de Picasso et d'Arlequin. L'anecdote fait partie du tableau, au même titre que les couleurs ; davantage peut-être. Supposé, en effet, que je retrouve un portrait de Charles Ier par Van Dyck, peint lui aussi par Van Dyck, pareil à celui que possède le Louvre ; supposé même que le second portrait soit beaucoup mieux conservé, beaucoup moins restauré que le premier, celui-ci n'en restera pas moins le vrai : car il a été acheté par Mme du Barry, montré à Louis XV, et l'autre, non. Quand les couleurs auraient été changées par des réparations successives, il serait toujours celui que Louis XV a regardé.

Un tableau qui a changé au point que son auteur ne le reconnaîtrait pas, — c'est sans doute le cas pour beaucoup de Delacroix, de Van Gogh — n'en est pas moins authentique ; un tableau que son auteur reconnaîtrait, mais qui, en fait, a été complètement repeint par une série de restaurateurs consciencieux, est, lui aussi, authentique ; mais un tableau tel que le peintre auquel on l'attribue, douterait s'il en est, ou n'en est pas, l'auteur — cas facile à concevoir : Rubens, Titien ne se rappelaient sans doute pas toutes leurs toiles, mais savaient bien comment ils peignaient et comment ils avaient voulu peindre — ce tableau-là, n'est pas authentique et perd donc une grande partie de sa valeur. Tant il est vrai qu'un tableau n'est pas une surface plane recouverte de certaines couleurs agencées dans un certain ordre, mais d'abord un moment de la vie du peintre qui l'a fait.

Il paraît évident qu'au bout de cette voie, l'œuvre d'art perd toute valeur propre : elle se réduit à un faisceau de relations ; une statue de Phidias est moins une statue que le point où le ciseau de Phidias et le regard de Périclès se rencontrent ; et si Phidias était mort au moment où il commençait à la sculpter, elle resterait très émouvante, quoiqu'en fait, elle ne différerait pas beaucoup d'un bloc de marbre non dégrossi.

Cette contradiction n'affecte pas trop le marché des œuvres d'art, parce que chacune d'elles est toujours cataloguée — à

tort ou à droit — par les experts ; mais, si elle ne gêne pas beaucoup l'acheteur et le vendeur ; elle gêne beaucoup l'historien de l'art : il voudrait que les chefs-d'œuvre soient les œuvres les plus représentatives d'un style, et il voit bien que ce n'est pas toujours le cas : Le Brun représente mieux que Georges de La Tour le style Louis XIV. Ce que l'histoire range, le génie sans cesse le dérange. La Victoire de Samothrace devrait être plus décadente et dégénérée. Michel-Ange est un sculpteur florentin de la Renaissance, mais il tranche sur la sculpture renaissante, et la Pieta est une de ses œuvres mais tranche sur l'ensemble de son œuvre. En ce sens, le Parthénon n'est *pas* un temple grec. Chartres n'est *pas* une cathédrale gothique, et les reines de Chartres ne sont *pas* des statues colonnes. Ce que les historiens de l'art disent de l'Évolution des formes, Brunetière le disait de l'Évolution des genres, mais lui aussi se cassait le nez. Péguy montrait que l'histoire du théâtre français rend plus mal compte de Corneille que de Garnier, et plus mal de Polyeucte que de Cinna. L'histoire saisit l'histoire et ne saisit pas l'œuvre. Elle croit la saisir, quand elle lui substitue les commentaires que l'œuvre a inspirés. Sartre, par exemple, va à Venise, il s'occupe de peinture vénitienne, et plus particulièrement du Tintoret. Il l'oppose à Titien. Tant qu'on reste dans les biographies, le contraste paraît frappant : le pauvre et le riche, le méconnu et l'adulé, le peintre qui peine pour trouver des modèles, et le portraitiste des rois, de l'Empereur. Le pinceau du Titien que Charles Quint ramasse, rentre admirablement dans le schéma de Sartre ; mais les tableaux du Titien résistent davantage. Ils conviendrait à Sartre que ces tableaux soient « léchés », comme des Bouguereau. En fait, certains de ces tableaux sont les premiers où le peintre ait rendu sa touche apparente, plus proche donc de Seurat que de Bouguereau... C'est que Titien a bien été le peintre choyé par la seigneurie, préféré par l'Empereur... mais qu'il a aussi été : Titien. Et Rubens, « fleuve de chair », est aussi, et peut-être d'abord : un paysagiste génial, tout à coup plus proche des impressionnistes que de Van Dyck... comme Goya, tout à coup se rapproche de Rembrandt et s'éloigne de David, son contemporain... L'art lui-même est histoire, mais échappe à l'histoire ; il ne peut, sans suicide, renoncer à sa propre transcendance.

Ce terrain que Chartier disait « solide entre tous » est *aussi*, entre tous, glissant. La confusion de l'art et de l'histoire cause aux historiens de terribles difficultés. On aurait tort de croire qu'elle n'en cause qu'à eux ; les esthéticiens en prennent leur juste part. Ils sont condamnés, eux aussi, à la palinodie.

Quand ils ont bien expliqué que la sculpture romane n'est pas la sculpture grecque, il leur faut expliquer qu'elles suivent des évolutions analogues, il leur faut expliquer que Cluny n'est pas Olympie.

Après quoi, il leur faut quand même expliquer les affinités des chefs-d'œuvre avec les chefs-d'œuvre. Ceux-ci surgissent, d'un saut hors de l'histoire où cependant ils baignent ; leur caractère propre est de briser, avec l'aisance souveraine des dieux, les cadres où on les enferme. A peine les a-t-on rapprochés l'un de l'autre, il faut qu'on les sépare ; à peine les a-t-on séparés, il faut qu'on les rapproche. Aussi l'historien de l'art voit le Beau fuir loin de lui, comme l'historien politique voit fuir et se dissoudre l'événement auquel il se référait. C'est ainsi que l'Histoire de l'Art risque à la fois de ruiner l'Histoire et l'Esthétique elle-même. Elle finit par substituer la reproduction à l'original, le commentaire à la reproduction, les styles aux formes, et les biographies aux œuvres. Il est vrai que cette tension grave ne semble quand même pas la plus dramatique de toutes celles que nous vivons.

EMMANUEL BERL.

« *Peinture et réalité* » d'Étienne Gilson

Le livre de É. Gilson (1) pourrait être présenté comme une introduction à l'étude des rapports entre peinture et langage ; ou comme une méditation sur les malentendus entre peintres et philosophes. Sans être polémique, il tient du réquisitoire et de l'examen de conscience. Mais il est plus que cela : l'esquisse d'une philosophie de la peinture dans ses rapports avec les autres arts. Tel qu'il est, ce livre indignera les uns et ravira les autres ; souhaitons que beaucoup de peintres et de philosophes le lisent. D'innombrables références puisées directement à la vie artistique, souvenirs et témoignages, lettres, et à ce document unique qu'est le *Journal* de Delacroix. On y retrouve tout l'auteur : sa franchise d'attaque, sa netteté d'argumentation, sa subtilité d'analyse, mais ce livre-ci émane d'une riche expérience personnelle ; il a parfois un ton de confidence qui persuade.

Pour situer la peinture parmi les autres arts, il faut revenir à des constatations très simples, mais qu'on a le tort d'oublier sans cesse. Par sa manière propre d'exister, par ses rapports avec l'artiste et avec le public, la peinture se distingue de la musique et s'y oppose. L'œuvre peinte a une existence physique continue ; elle persiste et nous attend ; on peut posséder un tableau, tandis que la musique, perpétuellement à recréer, n'a d'existence que lorsqu'elle est exécutée ; on ne possède pas une sonate, mais seulement la partition ; la musique n'est nulle part ; la *Descente de Croix* de Rubens est à Anvers et nulle part ailleurs. Il est vrai que dans son « existence esthétique » (en tant qu'objet d'appréhension esthétique) la peinture n'existe qu'au moment où le regard la caresse. Art spatial, art temporel, exigences opposées : le musicien cherche la stabilité, le peintre (sans trop y résussir) le mouvement. Cela nous vaut une belle page sur la suggestion du mouvement, où l'on regrette de ne pas voir mentionnée l'admirable *Vie des Images* de Hourticq, illustrée de dessins de l'auteur. Dans la vie de la musique, l'interprète est le médiateur irremplaçable ; en peinture, nous sommes seuls avec la toile. La musique, une fois écrite, n'a qu'une existence virtuelle ; la peinture possède un être définitif, irrémédiablement fixé. Entre le peintre et son œuvre, il y a un lien charnel qu'il n'y a pas entre le compositeur et sa musique. Enfin la jouissance de la musique est plutôt collective, celle de la peinture plutôt solitaire. On peut évoquer ici le premier des divers « modes d'existence » de l'œuvre d'art selon la *Correspondance des Arts* d'E. Souriau. Mais cet accord est éphémère.

Il s'ensuit d'importantes conséquences, physiques et métaphysiques. Contrairement à la musique qui est partout où on la joue, l'œuvre peinte est *individuée*, comme chacun de nous :

(1) *Peinture et Réalité*, un vol. in-8° de 369 p. Bibliographie. Paris, Vrin, 1958.

elle a un support matériel (l' « objectile ») ; elle fait jouer des matières colorantes, un véhicule, qui ont leurs lois propres, physiques et chimiques. La matière résiste (et d'abord elle coûte cher), la substructure compte dans l'effet final ; les couleurs n'y sont pas des essences philosophiques pures, mais des pâtes plus ou moins ductiles, qui foisonnent ou ne foisonnent pas, mangent les autres tons ou se rétractent ; les tons sont plus ou moins fixes ; ils se décomposent. Or on ne fait pas bon marché de ces servitudes ; le peintre qui, contrairement au musicien, est son propre exécutant, doit compter avec elles. Bien mieux, l'outil, crayon, fusain, pastel, brosse, commande le *faire* et appelle un genre ; « dans un crayon, le trait occupe l'espace sans le couvrir », la tache colorée mange la ligne, il faut décider si un dessin n'est que l'esquisse d'un tableau ou doit rester tel (pp. 67 et 209). C'est la lutte de la tache et de la ligne, si bien décrite par Henri Delacroix dans la *Psychologie de l'art.* Quiconque s'est essayé à peindre l'a appris à ses dépens ; expérience cruelle qui n'épargne pas les professionnels. De cette individuation résulte l'*unicité* du tableau, inséparable de la question d'*authenticité,* notion, celle-ci, purement historique, juridique, mais qui réagit sur le jugement de valeur dans l'opinion commune, bien qu'elle soit sans intérêt proprement esthétique. Le *Concert Champêtre* du Louvre est-il de Sebastiano del Piombo, de Giorgione, ou du Titien? (p. 81). Les meilleurs spécialistes ne sont pas d'accord. Il importe toutefois de distinguer les « faux proprement dits », les « originaux partiels », les « copies de bonne foi », et les « fausses attributions » (p. 80). Il y a eu les faux Millet, les faux Vermeer. On a beau souligner ici, ce qui est parfaitement juste, que, du point de vue strictement esthétique, un faux réussi mérite autant d'intérêt qu'une œuvre authentique, et qu' « un faux franchement mauvais est à peine un faux », comment l'opinion ne s'y passionnerait-elle? M. Gilson nous laisse sur notre faim, car les problèmes du faux ont de nombreuses incidences esthétiques. Il conviendrait de distinguer le faussaire qui reproduit, et celui qui recrée. L'auteur de la *Tiare de Saïtaphernès* avait du talent, puisque ladite tiare a bel et bien trôné au Louvre ; celui de la *Vénus aux Navets* aussi, puisque les experts la prirent pour un antique, jusqu'à ce que l'ingénieux sculpteur, qui avait enfoui le marbre dans un champ, allât chercher dans un tiroir le nez de la déesse qu'il avait préalablement cassé, pour montrer qu'il s'ajustait parfaitement. Nous avons sous les yeux, dans le catalogue de l'exposition *Le Faux dans l'art et dans l'histoire,* un faux Renoir dont nous nous contenterions fort bien. De tels faux sont à leur manière des originaux. L'affaire Van Meegeren n'est pas seulement divertissante, elle est instructive. Elle atteste plus qu'une virtuosité étourdissante : un pouvoir créateur, d'une espèce ambiguë, mais réel quand même. *Jésus parmi les docteurs* est un sujet que Vermeer n'avait jamais traité. Et lorsqu'en prison (autant dire« en loge») Van Meegeren s'engagea à renouveler l'expérience, les experts, stupéfaits, virent apparaître, les enduits enlevés, sous le visage du Christ, celui d'une star célèbre... Les répercussions de cette affaire (car on se disputa

les Van Meegeren qui n'avaient pas été détruits par jugement du tribunal) nous invitent même à distinguer les « faux vrais », les « vrais faux » et les « faux faux ». Il n'empêche que l'unicité de l'œuvre picturale disqualifie la « reproduction » quand celle-ci prétend suppléer à la présence de l'original. M. Gilson dénonce l'ingérence de l'écrivain dans un domaine qui n'est pas le sien, et stigmatise l'aberration dangereuse de tous les « Musées imaginaires » (pp. 91 sqq.). On peut le trouver un peu méchant pour Malraux, mais ses arguments sont bons, et il fallait que ce fût dit.

Enfin, pour en finir avec la matérialité de la peinture, il y a une vie et une mort des tableaux. Comme les violons, « les tableaux ont une jeunesse, un âge mûr et une vieillesse qui, comme celle de beaucoup d'hommes, s'achève en sénilité » (p. 99). Il y a une pathologie, une chirurgie, des cliniques de tableaux. Les panneaux de bois pourrissent, et en jouant, font se craqueler la couche de peinture. L'huile, les vernis, jouent aussi et modifient l'équilibre des matières colorantes. Enfin, « la couleur elle-même travaille ». Chez les anciens, les fonds bitumineux dévorent la couleur et noircissent implacablement les tons. C'était le cas d'un petit Van Ostade sur chêne que nous avons récemment fait nettoyer : plusieurs personnages auparavant invisibles sont apparus, mais le restaurateur s'est prudemment arrêté au moment critique. Tout le monde n'a pas cette discrétion. Le lecteur suivra, le cœur serré, les intéressantes précisions que donne M. Gilson. Il apprendra que la *Joconde* n'est plus que l'ombre d'une ombre, que dans telle toile célèbre, il y a des repeints qui ne sont pas de l'auteur, que la notion de restauration est ambiguë, qu'en voulant restaurer, il arrive qu'on tue, et que la piété n'est pas loin du crime. Le chapitre s'achève sur une belle méditation sur la mort des tableaux dans la perspective de la croyance à la résurrection de la chair (pp. 110-112). Cela aussi, comme le reste du livre, nous invite à l'humilité. Permettons-nous d'ajouter deux remarques. Les récentes techniques physico-chimiques du nettoyage ont fait reculer les limites du possible, quand les fonds ont tenu et que les glacis sont intacts. Nous avons visité à *la National Gallery*, en 1948, une salle expérimentale et publicitaire dans laquelle on montrait les radiographies, les photographies avant et après nettoyage ; les confrontations étaient convaincantes. La même année, au Rijksmuseum d'Amsterdam, s'offrait au visiteur une *Ronde de Nuit* rajeunie, que Fromentin n'eût certes pas reconnue, mais qui, avec sa fraîcheur de tons, était à coup sûr plus près de ce qu'avait voulu et fait Rembrandt que la toile enfumée où l'on admirait bien des choses avec les yeux de la foi. Et d'autre part, il s'en faut que les couleurs se décomposent toutes également vite. Les anciens, sur ce point bénéficiaient de couleurs plus stables. Les peintures des cavernes paléolithiques ont traversé des millénaires sans s'altérer (il est vrai, à l'abri de l'air). Les peintures de Pompéï, celles des Florentins, ont des tons d'une fraîcheur étonnante, des ciels d'un bleu limpide. Les Masaccio, les Paolo Ucello semblent sortir de l'atelier. C'est vers l'époque du « clair-obscur » que les choses se gâtent. A l'aube du XIXe siècle, cela devient désastreux.

C'est qu'il se produit alors un fait nouveau : un brusque progrès dans la chimie des colorants qui offre au peintre une tentation mortelle. A. Ziloty (*La découverte de J. Van Eyck et l'évolution du procédé de la peinture à l'huile de Moyen Age à nos jours*, pp. 251 sqq nous donne là-dessus des précisions révélatrices : le bleu de cobalt apparaît en 1795, l'outremer en 1828, les jaunes de cadmium en 1829, le vert émeraude en 1838, etc. Sans doute, la plupart de ces couleurs étaient stables, mais d'autres l'étaient moins, certaines pas du tout. Elles se multiplièrent, le coloriste n'avait qu'à puiser (or justement à cette époque naquit l'impressionnisme) ; le peintre se vit entraîné à les adopter sans discernement, à son grand dam. Des travaux expérimentaux d'un autre spécialiste, M. Mouveau, il ressort qu'on peut dater de Delacroix l'époque où la couleur devient promptement mortelle. (On s'en aperçoit dans la *Chapelle des Anges* de Saint-Sulpice).

Les réflexions sur *l'art et l'être* (chap. III) et sur *l'ontogénèse du tableau* (chap. IV) nous introduisent au cœur de la question : au problème de la création. Ce sont les pages les mieux venues, denses, profondes, nourries d'illustrations et d'analyses convaincantes. On s'en voudrait de les anatomiser. Pourtant, plusieurs lignes de réflexion s'amorcent. Existe-t-il à proprement parler, dans les systèmes du passé, une philosophie de l'art pictural? Pour les Anciens et les Scolastiques, sûrement non ; pour les Modernes, on peut en douter. Deux circonstances historiques s'y opposaient. D'une part, le dédain de l'Antiquité classique pour les techniques manuelles ; et d'autre part, au XIIIe siècle, le fait que la notion moderne des « Beaux-Arts » n'existe pas encore ; les arts n'ont pas encore leur statut intellectuel (M. Gilson explique l'équivoque de la notion d' « arts libéraux », pp. 120 sqq.). Or ces deux influences s'exercent dans le même sens ; de sorte qu'en se réclamant de Saint-Thomas ou d'Aristote pour élaborer une esthétique picturale, on leur fait dire des choses dont ils n'avaient aucune idée (p. 132). Au vrai, l'art est de l'ordre du *faire*, non du *connaître*. En le traitant exclusivement du point de vue de la contemplation, on fausse les données du problème. Plus loin (pp. 340 sqq.) M. Gilson nous rappelle que, pour Aristote, la contingence est du domaine de la tératologie ; c'est du déchet ; et l'univers est « increé ». Mais alors, pourquoi persister à lui demander (pp. 136 sqq.) les linéaments d'une philosophie de l'invention? C'est que, d'une part, la création ne doit s'entendre chez l'homme qu'au sens relatif, analogique : ce n'est qu'un *faire;* et d'autre part, malgré le discrédit qui pèse chez les Grecs sur les techniques serviles, il est manifeste que les exemples d'Aristote, quand il parle substance, matière et forme, sont empruntés à la sculpture et à l'artisanat (nous attendions ici un texte de la *Métaphysique*, Λ, III, 1070 a) en sorte, que, « en retournant à la distinction traditionnelle entre matière et forme, l'art ne fait que reprendre son bien » (p. 55 ; cf. p. 203). Tout ce qui concerne la « séparation » de la forme, le choix et le sacrifice, la « production d'un monde d'objets autonomes » *(néant et création)* est à méditer, ainsi que les considérations sur le rôle irremplaçable de la *qualité*

(pp. 153-165). Mais, à notre avis, c'est dans les chapitres suivants *(ontogénèse du tableau; les formes germinales et les possibles)* que l'auteur s'est surpassé. La dissociation de la « forme » et du « sujet » (pp. 168 sqq.) prélude à ce qui sera la thèse maîtresse du livre : en dépit d'une illusion séculaire, l' « imagerie » est dans la peinture un élément non-essentiel, un parasite encombrant et le plus souvent néfaste. Nous y reviendrons. De l'expérience vécue des grands artistes (et non des conceptions philosophiques sur lesquelles ils ont parfois cru devoir s'appuyer) se dégage l'idée que le sujet compte peu : simple prétexte à susciter une œuvre. Le spectacle de la nature? Un stimulant de l'inspiration. Quoi qu'on en ait, même si on se croit de bonne foi « réaliste », toujours c'est le facteur interne qui doit l'emporter. Partie centrale de l' « ontogénèse du tableau », l'étude des « formes germinales » (naissance, croissance et incarnation des formes) amène l'inévitable affrontement avec les grandes philosophies dont peut se réclamer l'art de peindre. C'est l'occasion d'une remarquable description de la gestation et de la production des œuvres. Toute justice étant rendue (pp. 183-184) à l'aspect intellectuel de l'activité du peintre, on ne s'étonnera pas que le platonisme d'un Schopenhauer échoue à rendre compte de la spécificité de la peinture, et commette l'erreur de ne pas tenir compte des techniques réalisatrices, pourtant essentielles. Autrement inattendue, aux yeux de M. Gilson, est l'incapacité de l'esthétique de Bergson, dans le *Rire*, à rendre compte de la création proprement dite. Essentiellement contemplative, cette esthétique déçoit les espoirs qu'on pouvait fonder sur une philosophie de l'invention ; une seule chose manque : l'exécution ! Ces critiques rejoignent celles de R. Bayer dans l'étude — que M. Gilson reconnaît ne pas avoir lue — du numéro spécial de la *Revue Philosophique* (1942). C'est qu'il y a deux esthétiques de Bergson : l'une, explicite, celle du *Rire*, et l'autre, implicite, qui se dégage de l'ensemble de son œuvre, moyennant quelques correctifs (pp. 193 sqq.). L' « embryogénie du tableau » (pp. 196-223) est sans doute le sommet du livre. Le goût charnel du peintre pour les matières colorantes, le choix douloureux parmi les possibles dont un seul doit être incarné, les phases et les péripéties de la lutte avec les formes et avec les servitudes matérielles, lutte qui ne s'achève qu'au point final, nous montrent qu'il est sans doute illusoire de philosopher sur la peinture si l'on ne peint pas soi-même, ou si l'on ne regarde pas assidûment travailler les peintres. Encore arrive-t-il souvent que l'artiste lui-même, quand il veut théorétiser son art, le trahisse parce que le monde du langage, celui des mots et des signes, est étranger à celui des formes picturales. C'est également pourquoi, entre les peintres et ceux qui font métier d'écrire, critiques, historiens de l'art, esthéticiens, le contre-sens est de règle, et il règne un malentendu perpétuel (chap. VI : *la peinture et la parole*) tout cela est profondément juste, et démasque beaucoup d'hypocrisies ; il est exact que le critique de métier est souvent un artiste raté, qui « compense » sa « frustration » en écrivant sur la peinture. Et quiconque juge, se croit supérieur à ce qu'il juge. On comprend l'exaspération

des artistes qui ont peiné parfois des années sur une œuvre que le critique, après un coup d'œil, exécute en quelques lignes. Dans l'impérialisme de la plume, il y a quelque chose de la conjuration des faibles selon Nietzsche. On goûtera aussi les pages délicieuses *(plaisir de la peinture)* sur la manière de jouir des tableaux, sur les meilleures, et les pires conditions pour les rencontrer comme des personnes, et l'on approuvera son dédain de l'histoire de l'art qui a sa raison d'être, mais qui n'a rien à voir dans ma joie, laquelle doit rester secrète, fervente, ingénue.

Le chapitre IV *(la peinture et son objet)* est sans doute celui qui suscitera chez certains — dont nous sommes — le plus de contestations passionnées. Passionnées et passionnantes, puisqu'il s'agit de savoir si l'on est pour ou contre l'art improprement dit « abstrait » (tentative de définition approchée, p. 275, n. 69 où le mot « plastique » n'est peut-être pas très heureux). A vrai dire, la question, nous dit on, n'est pas neuve ; nous avons seulement atteint le moment de la crise qui était inévitable depuis cinq siècles. Selon M. Gilson, depuis la Renaissance, le ver était dans le fruit ; celui-ci a seulement mis longtemps à pourrir. L'ennemi était dans la place dès que, la peinture ayant été confondue avec l'« *imagerie* » on en est venu à ne peindre que pour le « sujet ». Mais l'imagerie est une chose, et la peinture en est une autre. De là deux maux qui n'ont fait qu'empirer jusqu'à l'académisme et au vérisme écœurants des salons de la fin du siècle dernier : les peintres, même ceux qui ont quelque chose à dire, se croient obligés de *copier* (et d'ailleurs n'en eussent-ils pas envie, qu'une clientèle l'exige) ; et l'idéal dégénère, on va d'aberration en aberration : servilité à l'égard du modèle (les grands portraitistes ont senti qu'il fallait travailler de mémoire *après* avoir observé), tyrannie de l'anecdotique, érotisme larvé, invasion du chromo, etc. La crise de 1910 n'est qu'un aboutissement logique ; à quoi nous assistons n'est qu'une liquidation. Tout cela se préparait de loin, et si Delacroix eût été conséquent avec lui-même, c'est vers les formes d'art actuelles qu'il se fût tourné. Plaidoyer éloquent, étayé de faits nombreux et précis, de précieuses citations, sincère et convaincu. Pour nous, non convaincant. C'est un autre livre — que nous sentons au bout de la plume — qu'il faudrait pour entreprendre de réfuter cette thèse dignement. Que notre ancien maître — qui d'ailleurs l'est toujours quand il s'agit de Descartes — nous permette de spécifier ici que nous ne parlons pas au nom d'un idéalisme « qui ne peut se salir les mains, parce qu'il n'en a pas ». L'auteur de ces lignes, qui a eu la rage de peindre depuis sa jeunesse, sait que la peinture, c'est de la cuisine. Il n'ignore rien des délices — fussent-elles d'une splendide stérilité — d'étaler sur des bouts de carton le rouge de Pouzzoles, le brun de Mars ou la terre de Sienne brûlée, d'en supputer les effets d'un œil gourmand ; d'essayer, pour voir, de faire chanter les tons « à vide ». Il connaît cette démangeaison, si bien décrite (p. 197) de faire partir des gerbes de traits, d'enrouler des courbes, d'équilibrer des masses, de projeter des visions ; téméraire épreuve qui l'a amené sur le tard, après une intoxication de paysage « d'après

nature », à tenter la composition murale à huis clos, en campant des personnages .Il a même tâté de la céramique, et partagé avec ses camarades l'anxiété d'attendre à la sortie du four, la pièce qui, — si elle n'est difforme — a trois chances sur cinq d'avoir éclaté, avant l'émaillage, dans l' « épreuve de vérité ». Salutaire apprentissage qui, s'il ne produit rien de montrable, enseigne du moins l'humilité du regard, l'observation quêteuse, exigeante et compréhensive des œuvres peintes ressenties *du dedans*, avec leur problématique interne.

Or, comme disait Foch, de quoi s'agit-il? Le débat se situe entre les deux questions « naïves » : celle du paysan à Théodore Rousseau : « Pourquoi peignez-vous ce chêne, puisqu'il est déjà là? (p. 225) et l'apostrophe fameuse — ou scandaleuse — de Pascal sur la vanité de la peinture (p. 287). Qui aurait répondu à ces deux questions aurait résolu toutes les autres. Mais voilà : personne n'y a jamais répondu, du moins explicitement et pleinement. Toutefois, à la première ,on nous suggère une réponse : « Je peins un chêne, parce que celui que nous voyons n'est pas exactement celui que j'aimerais voir. C'est un beau chêne, mais il n'a pas été fait exclusivement pour être beau, au lieu que celui que je peins, simple apparence pourtant, contient tout ce qu'il faut pour le plaisir des yeux, et rien d'autre » (p. 233). Excellente réponse, qui peut — avec quelque complaisance — couvrir à la rigueur les productions des peintres « abstraits », mais qui s'inspire, nous le craignons, d'un platonisme qui s'ignore. A l'insolente question de Pascal (les génies sont-ils autre chose que des enfants terribles?) nous ne voyons pour le moment que deux réponses (sans doute en est-il d'autres) : ou bien la copie ne nous intéresse pas parce qu'en effet le modèle nous laisse froids (on accepte en ce cas le postulat réaliste) ; ou bien il n'y a ni copie ni modèle, mais la peinture n'a pour fin que de *transfigurer* le réel. Ceux qu'on a appelés les « peintres de la réalité » (les frères Le Nain) n'échappent pas à la règle. C'est à peu près la réponse que M. Gilson soufflait tout à l'heure au paysagiste pris de court. Mais alors il faut avoir *quelque chose* à transfigurer. Il est historiquement indéniable que, de sacrifice en sacrifice, la peinture contemporaine en est venue à tout jeter par-dessus bord. « Après avoir fait le sacrifice de l'imagerie superflue, puis celui des couleurs naturelles, enfin celui des formes naturelles, il restait, après Juan Gris, à sacrifier jusqu'au souvenir et à l'image même du monde de la nature. Un peintre (Piet Mondrian) au moins, a compris l'utilité de pousser l'expérience jusque-là, et il l'a fait » (pp. 280-281). Nous appelons cela un suicide. Mais un suicide peut avoir deux effets contraires : provoquer une contagion, ou décourager les candidats au suicide. Dans la thèse de M. Gilson, nous retrouvons, dans un contexte différent, l'essentiel de celle de Pierre Francastel dans *Peinture et Société* et dans maints autres essais (*Un demi-siècle de peinture :* 1900-1950, Rev. Philo., janv.-mars 1954 ; et sa contribution à *Formes de l'art, formes de l'esprit*, n° spécial du Journ. de Psycho., janv.-juin 1951). Si le point de départ n'est pas tout à fait le même, la conclusion est identique. Pour qui n'accepte pas l'idée que la

crise actuelle consiste en une restructuration des formes, deux autres interprétations sont possibles : ou bien, intoxiquée de représentation servile et de vérisme, la peinture marque une phase de *retrait :* le peintre souffre d'*anorexie* et la peinture actuelle jeûne pour se donner de l'appétit. En ce cas, il se pourrait qu'on assiste dans quelque temps, par contre-réaction, à une boulimie de réalisme. Ou bien, chose plus grave, on détruit une représentation de l'univers dans laquelle on ne veut plus vivre ; on brise ce qu'on ne comprend plus. C'est l'opinion de Bernard Berenson : « Même le problème qui consiste à mettre un objet solide en relation avec un espace donné est loin d'être résolu par la peinture d'aujourd'hui ; et il est probable que le désespoir et l'exaspération qui viennent des difficultés rencontrées ont conduit au Cubisme, au Futurisme, au Dadaïsme ,au Surréalisme, etc., qui bluffent, tournent en dérision la troisième dimension, et ignorent les relations spatiales. » (*Esthétique et histoire des arts visuels*, p. 106). Vlaminck parle aussi d'une revanche de l'impuissance. A. Ziloty croit qu'en renonçant au principe de la *transparence* (obtenu par l'emploi d'un véhicule dont l'indice de réfraction est proche de celui du colorant) pour le principe de l'*opacité* (combiné avec l'emploi des couleurs claires) toute la peinture contemporaine fait fausse route et s'engage dans une impasse (*op. cit.*, pp. 238 sqq.). Quant aux déformations que l'on fait délibérément subir au corps humain, au visage, nous y verrions volontiers avec Berdiaeff (*Le sens de l'histoire*, p. 154) la marque de l'orgueil luciférien qui se livre à une « décomposition de l'image humaine » par haine du créé.

Le terme péjoratif d' « imagerie » ne fait pas honneur aux images. Elles ont, nous dit Hourticq, leur vie propre, se perpétuent à travers l'histoire, presque inchangées. Elles vivent en nous d'une vie profonde, Bachelard nous les montre qui grouillent en nous, hantent notre subconscient. L'imagination et ses fastes ne sont pas un « divertissement » ; la faim d'images est une faim du monde.

S'il y a, comme le développe magnifiquement M. Gilson (pp.341-344) une philosophie chrétienne de la peinture et des arts plastiques, ce ne peut être qu'une *philosophie de l'Incarnation*, au sens où Focillon montre « comment la forme est, en quelque sorte, incarnée, mais qu'elle est toujours incarnation ». (*La vie des formes*, p. 56). C'est aussi notre conviction, et notre vœu, Mais on peut y répondre de deux façons opposées. Soit en énonçant que le pouvoir que l'homme tient de Dieu de susciter des formes nouvelles l'engage à refuser le créé pour rester digne de ce don ; soit en disant au contraire que la vision intérieure est une âme en quête d'un corps, que l'univers créé est un perpétuel hommage à son Créateur, une sorte de liturgie permanente : c'est la solution augustinienne (*Confessions*, X, 3) ; et qu'il appartient au peintre de s'y associer, en concrétisant ce qui dans la nature n'est qu'un pressentiment confus. Entre les deux, il faut choisir. Nous ne croyons pas que cette dernière option mène à une impasse.

JEAN PUCELLE.

Dialectique du portrait (1)

Parmi les nombreux moyens de soulever l'indignation d'un congrès d'esthéticiens, l'un des plus sûrs est d'exprimer le sentiment qu'il serait bon de constituer des esthètiques particulières, propres à chaque art, avant de s'accorder une esthétique générale. Qui s'y risque est immédiatement accusé de nier la possibilité même d'une telle esthétique, alors qu'il doute seulement qu'elle existe et même qu'elle puisse exister dans les conditions où se présente aujourd'hui le problème. On passerait pour un trouble-fête, si l'on ajoutait que la même remarque s'applique à chaque art en particulier, ce qui est pourtant l'évidence même, comme on le voit, en ce qui concerne l'art littéraire, à ce que certains critiques jugent mal les poètes alors qu'ils ont un sens juste du roman. C'est que les esthéticiens sont gens pressés, surtout depuis qu'ils sont devenus professeurs. Pour faire un cours d'esthétique générale, il faut en avoir une, et faute d'avoir le temps de l'induire à partir de chacun des arts, il ne reste qu'à la déduire *a priori* à partir de quelques principes. De là tant de systèmes des beaux arts, dont on ne pense que du bien comme expressions du talent de leurs auteurs, mais qui vont rarement au-delà du niveau de l'intelligente banalité bien écrite.

Les artistes trouvent les choses plus difficiles. Ils savent fort bien que passer d'un genre à un autre, à l'intérieur de leur art même, les oblige à un nouvel examen des problèmes et des moyens dont ils disposent pour les résoudre. Là-dessus, l'esthéticien ne peut que les suivre et les observer, mais l'artiste lui-même est souvent conduit à se poser des questions plus générales intéressant la nature même de son art, ou de l'art, et le philosophe peut alors intervenir utilement, non pas du tout pour dire au peintre ce qu'il doit penser, mais pour l'aider à définir clairement les données de ses problèmes. C'est le cas en ce qui concerne la portraiture, car il faut bien reconnaître que, même à l'intérieur de l'art de peindre, on ne sait où la situer.

(1) Ces feuillets représentent l'un de trois ou quatre appendices qui devaient suivre *Peinture et Réalité* et que la longueur du livre nous a fait supprimer. L'une des thèses principales de l'ouvrage y est appliquée au problème particulier de l'art du portrait.

Un excellent esthéticien, qui vit dans la familiarité continuelle des tableaux, en outre poète à des heures trop rares pour notre plaisir, constatait naguère avec regret que l'art du portrait est de nos jours en décadence. Il se peut, bien que nous n'en puissions être sûrs ; mais si cela est vrai, comme il semble, l'étonnant est qu'on puisse s'en étonner. Car le mot « portrait », dit Littré, signifie d'abord et au premier sens : « Image d'une personne faite à l'aide de quelqu'un des arts du dessin. » Le mot n'a d'ailleurs pas changé de sens depuis ses origines médiévales. Son aïeul « portraiture », dont Voltaire regrettait déjà le vieillissement, signifiait « l'art de faire ressembler ». En effet, il consistait à pourtraire, c'est-à-dire à représenter les objets en les reproduisant trait pour trait. C'est là ce que les peintres doivent faire s'ils acceptent de peindre des portraits.

On ne voit pas qu'ils aient eu scrupule à le faire. Au contraire, les grands fresquistes florentins ont multiplié les portraits dans leurs œuvres, préparant ainsi pour les historiens de l'art l'un de ces sujets de recherches qu'ils affectionnent : identifier les modèles des portraits anonymes contenus dans les fresques de Ghirlandajo, de Botticelli et de leurs émules. Aux XVe et XVIe siècles, le portrait s'est affranchi du mur et définitivement installé sur le chevalet. Il s'est d'ailleurs fait de plus en plus portrait, c'est-à-dire de plus en plus ressemblant, et les historiens de l'art le savent bien par la difficulté croissante qu'ils éprouvent à identifier les auteurs des œuvres les plus tardives. Tant qu'un Botticelli se contentait d'introduire dans une fresque quelque membre de la famille Tornabuoni, rien ne l'astreignait à la fidélité littérale. On ne lui demandait pas un portrait. Le style personnel de l'artiste se laisse alors d'autant plus aisément reconnaître que l'exécution de l'œuvre était plus libre. A mesure, au contraire, que les exigences en matière de ressemblance se font plus grande, la liberté du style diminuant, la main de l'artiste devient plus difficile à reconnaître, les erreurs d'attribution se multiplient, l'incertitde augmente. Signe certain que la nature même du genre portrait pose au peintre des problèmes de technique dont la solution affecte visiblement les produits de son art.

On pourrait reprendre, en se fondant sur l'histoire de ce seul genre de peinture, l'ensemble des problèmes que cet art pose à l'esthéticien. En un sens, même, il est au centre de ces problèmes en ce qu'il est écartelé, de par son essence même, entre les deux usages principaux qu'un artiste puisse faire de son crayon ou de ses brosses, l'imagerie et la peinture. La Renaissance italienne demeurera peut-être l'âge d'or de la peinture parce que ses plus grands maîtres ont comme transcendé l'antinomie, sachant faire croire qu'ils restaient fidèles

à l'image des objets visuels sans aliéner la souveraine liberté de leur style. Ils redoutaient si peu la ressemblance au modèle qu'ils ne reculaient pas toujours devant le trompe-l'œil. L'anecdote rebattue des oiseaux trompés par la ressemblance de raisins peints, au point de venir les becqueter, peut être confirmée par une autre, probablement aussi fantaisiste, qui montre du moins que, même si nul tableau ne produisit jamais pareils effets, on aurait tenu pour le triomphe de l'art qu'il fût capable de les produire. C'est celle que rapporte Vasari, du portrait du pape Paul III, exposé au soleil sur une terrasse pour en faire sécher le vernis, et trompant les passants au point qu'ils le prirent pour le pape en personne. Le tableau fut salué comme s'il eût été le modèle. Sur quoi Vasari remarque avec une satisfaction visible, que jamais chose pareille ne se verrait avec des statues ou des bustes, ce qui suffit à faire voir de combien la peinture l'emporte sur la sculpture : la perfection de l'art du portrait est atteinte quand le tableau se fait prendre pour la réalité.

Ainsi conçu, le portrait relève manifestement de l'imagerie plutôt que la peinture. Les qualités d'un portrait réussi sont celles d'une bonne image. Pris en lui-même, un bon portrait doit être avant tout fidèle au modèle, immédiatement et infailliblement reconnaissable, aussi complet que possible en ses détails et capable de remplacer la vue directe du modèle. Considéré dans ses fonctions propres et dans sa fin, le portrait est en effet destiné à conserver et faire durer l'image d'un objet au-delà du terme normal de son existence réelle et d'abord, car le problème est le même, en son absence. L'étroitesse du lien entre le portrait et les circonstances auxquelles il doit sa naissance sont si réelles qu'elles en affectent la valeur marchande. Sans doute, les portraits faits par Rembrandt ou par Titien, par Manet, Degas ou Renoir, ont en eux-mêmes une valeur indépendante du sujet. Combien vaut Mona Lisa? Mais cherchant une œuvre de l'un de ses contemporains, quel amateur de peinture donnera sa préférence au portrait d'un inconnu, ou simplement d'un étranger dont l'effigie occuperait insolemment un mur de sa propre demeure? Le portrait intéresse d'abord le modèle qui le commande ou celui qui le commande par amour du modèle. Il a fallu l'esprit raffiné et subtil du collectionneur Bruyas pour commander son propre portrait à une vingtaine de peintres différents, y compris lui même. En principe, on s'intéresse d'abord au portrait pour sa ressemblance avec le portraituré.

Le portrait est donc bien d'abord une variété de l'espèce image. C'est l'image d'un homme tirée au vif, comme on disait, *al naturale*, si bien que la photographie se flatte à bon droit de

lui faire une concurrence légitime. On peut désormais comparer de bonnes photographies à de bons portraits des mêmes modèles. S'il ne s'agit que de ressemblance, la photographie l'emporte aisément sur la peinture, à moins pourtant, comme il arrive, que l'idéal du peintre ait été de produire une photographie en couleurs de fidélité supérieure. Les démêlés des modèles avec leurs peintres, sont bien connus. Le seul moyen sûr qu'ait le peintre de les éviter est d'embellir son modèle jusqu'au point où faire se peut sans le rendre méconnaissable. Autrement, le modèle déclarera probablement en voyant le tableau : ce n'est pas moi, cela ne me ressemble pas. Le peintre peut bien alors se retourner contre le modèle pour le sommer de ressembler au portrait ; ce renversement des positions n'était pas dans le contrat : un portrait étant d'abord une image, c'est à lui qu'il incombe de ressembler.

On peut se demander si ceux qui font au peintre commande de leur portrait ne sont pas souvent victimes d'une illusion. Ils demandent une image d'eux-mêmes, le peintre désire naturellement mettre l'occasion à profit pour tirer du modèle qui s'offre, non point tant une image qu'une peinture. Il ne s'agit pas de la même chose dans les deux cas. L'image a son origine, sa règle et son criterium hors de la pensée de l'artiste, dans l'objet même qu'il s'agit pour lui d'imiter. C'est d'ailleurs pourquoi la critique d'art est si facile en matière d'imagerie ; quand il suffit de comparer l'image au modèle pour en apprécier la fidélité, la plupart d'entre nous se sentent capables de le faire. Et c'est encore la raison pour laquelle certains critiques dénigrent obstinément la peinture non-figurative, car si elle ne figure rien, la peinture n'imite rien, et si elle ne se propose pas comme fin la fidèle imitation d'un objet, n'ayant plus de modèle à quoi la comparer, au nom de quel critère pourrait-on encore la juger? Le modèle qui commande un tableau ne pense pas autrement ; ce n'est pas le talent du peintre, c'est lui-même qui est la règle de l'œuvre ; après la mort du modèle, le talent du peintre aura sa revanche ; en attendant, il s'expose à des revendications compréhensibles s'il vend une peinture pour un portrait.

Le conflit inhérent à la notion même de portraiture considérée comme variété de l'un des beaux-arts est donc, au fond, celui qui habite la notion de peinture même, la seule différence étant que, dans le cas du portrait, la peinture figurative a pour elle un droit indiscutable à faire valoir. La peinture abstraite est parfaitement légitime, comme est légitime le droit que ceux qui ne l'aiment pas ont de le dire : ils peuvent vivre sans elle, elle peut exister sans eux. Ce que l'on a plus de peine à comprendre, au contraire, c'est la possibilité d'une

portraiture abstraite et non figurative. Qu'un peintre cubiste ait décomposé en ses éléments plastiques un visage ou un corps humain pour les recomposer selon un ordre entièrement différent, c'était son droit, mais si le résultat est tel, comme il est de règle, que le modèle n'y soit plus reconnaissable, l'œuvre peut être une excellente peinture, elle n'est un portrait en aucun sens intelligible du mot. Puisque la plupart des peintres et l'immense majorité du public considèrent la peinture en général comme étant essentiellement un art d'imitation, la portraiture est dans leur esprit doublement solidaire de l'imagerie, comme engagée à produire des images et comme cas particulier d'un art dont la fin propre est d'imiter.

A quel point cette notion de la peinture est familière au public, on en trouve un signe chez Stendhal, qui représente assez bien le sens commun en ces matières. Parmi les quelques passages de l'*Histoire de la peinture en Italie* qui sont peut-être de lui, on trouve une description de cet art qui le réduit strictement au rapport de copie à modèle. « Le premier mérite d'un jeune peintre, » affirme doctoralement Stendhal, « est de savoir imiter parfaitement ce qu'il a sous les yeux, que ce soit la tête d'une jeune fille ou le bras d'un squelette. » Mais, dira-t-on, que fait l'imagination en tout ceci? Rien de plus simple ; elle fournit des modèles à copier quand la nature n'en fournit pas. L'idéal se copie comme le réel, et c'est bien pourquoi l'art d'imiter est le premier mérite du peintre, car celui-ci ne fera jamais rien d'autre : « C'est avec ce talent qu'il pourra parvenir à copier exactement la tête idéale de Tancrède pleurant la mort de Clorinde ou celle de Napoléon à Sainte-Hélène regardant la mer. C'est son imagination qui créera le modèle qu'il doit copier, si toutefois, après avoir appris les parties matérielles de son art, la couleur, le clair-obscur et le dessin, il se trouve avoir une âme qui lui fournisse des sujets. » Le portraitiste lui, n'a pas besoin que son âme lui fournisse des sujets. Les siens viennent à lui, sonnent à sa porte et l'engagent à leur service. La question de ce que le portraitiste doit faire ne se pose donc pas.

Sauf pourtant en un point, s'il est vraiment peintre, car en même temps que l'artiste proteste de sa soumission au réel, il se dit et se veut libre. Il n'est pas de peintre figuratif, si classique fût-il, qui n'ait protesté contre l'assimilation de la peinture à un art manuel dont l'habileté serait la seule règle et qui n'aurait pour fin que d'imiter la réalité. Reynolds, et beaucoup d'autres avec lui, plaçaient la nature morte au plus bas degré de l'art de peindre et cette conviction, commune au XVIIIe siècle, faillit tenir Chardin à la porte de l'Académie des Beaux Arts. Mais un peintre qui se contente de

copier un visage fait une nature morte. C'est le même art, et le même bas degré du même art, car ce portraitiste lui non plus n'invente rien, ne crée rien, n'enrichit en rien par son génie la nature telle qu'elle nous est donnée. Le mieux qu'il puisse espérer est de la reproduire telle qu'elle est.

De là, chez ceux des portraitistes qui furent de vrais peintres, et même chez les plus classiques, une rébellion contre l'asservissement au modèle. Ce mot seul est d'ailleurs significatif, car un peintre qui s'appliquerait à copier servilement les traits du portraituré se trouverait dans la même situation que s'il faisait une étude d'atelier d'après le modèle vivant, et une bonne étude d'atelier peut avoir son genre de beauté propre, mais aucun peintre ne la prendra pour un tableau. Il n'est donc pas surprenant que la controverse séculaire entre peintres et esthéticiens sur la place du portrait dans l'art de peindre, reproduise souvent trait pour trait celle qui se développe, entre peintres, touchant le bon usage du modèle. Ici encore, pourtant, une différence subsiste, car le peintre peut se débarrasser du modèle si la présence de celui-ci le gêne : c'est le peintre qui paye le modèle, il est donc libre à son endroit ; mais dans le cas du portraitiste, c'est le modèle qui paye le peintre, et il a son mot à dire si, attendant une image, on lui livre un tableau. Plutôt que de se contenter d'une fricassée plastique de nez, d'yeux et d'oreilles en crosses de violon, le client peut préférer une honnête étude qui soit au moins ressemblante. De là l'embarras du portraitiste. Pour se racheter à ses propres yeux et relever son art au-dessus du niveau de la simple photographie, il soumet la ressemblance à la plastique, ce qui serait excellent en soi si, ce faisant, le portraitiste ne trahissait la fin même de son art. Plus le portraitiste est peintre, moins son œuvre est un portrait.

Il va sans dire que les artistes eux-mêmes ont senti la difficulté, intérieure à leur art, avec laquelle ils étaient aux prises. Il n'est guère de grand peintre qui n'ait cédé à la tentation de faire du portrait et n'en ait tiré quelque chef-d'œuvre. Le portrait s'est même montré favorable à l'art de peintres qui, inégaux aux plus grands génies dans les autres genres, ont été comme portés au meilleur d'eux-mêmes par la nécessité de dépasser un modèle sur lequel leur art pourtant s'appuyait. Pontormo, Bronzino, Salviati ne sont peut-être pas de la lignée des artistes suprêmes dans l'art de peindre, mais ils ont certainement atteint plusieurs fois la perfection de l'art de portraiture, ce qui, en son ordre, est une fin en soi. Le *Cosme l'Ancien* de Pontormo au Musée des Offices, l'*Eléonore de Tolède et son fils Jean*, de Bronzino, au même musée, *le Joueur de luth* de Salviati au Musée Jacquemart-André,

font assez voir que, sans préjuger d'une ressemblance aux modèles qui nous échappe, la nécessité d'imiter n'a pas stérilisé le talent de ces peintres. C'est justement pourquoi le problème de situer à sa place l'art du portrait doit encore nous intéresser.

Il est vrai que l'embarras des esthéticiens est visible quand ils entreprennent d'assigner un rang à la portraiture dans l'ensemble de l'art de peindre. On peut ici négliger la classification de Taine. Sa philosophie de l'art en général ne procure qu'une esthétique de confection, trop large pour habiller correctement aucun cas particulier. Mais l'excellent Charles Blanc, plus proche d'un ordre de faits dont il avait expérience personnelle, a fait preuve d'assez de courage pour poser très précisément le problème dans sa célèbre *Grammaire des arts du dessin.*

Charles Blanc ne doutait pas qu'il y eût une hiérarchie des œuvres d'art, elle-même incluse dans une hiérarchie des genres. Dans la peinture même, tous les genres n'ont pas même noblesse ni même perfection. Il semble au contraire que tous les tableaux et tous les genres se hiérarchisent selon le principe général que voici : « Plus l'imitation rigoureuse sera nécessaire dans un tableau, plus il se rapprochera des modes inférieurs ; au contraire, plus les choses à imiter seront susceptibles d'interprétation, plus la peinture s'élèvera. »

Partant de là, notre esthéticien s'accordera les facilités requises pour justifier une classification arrêtée déjà en son esprit. Puisqu'il met la nature morte au bas de l'échelle, il affirme avec intrépidité que, l'interprétation de la nature étant affaire de style, et le style étant la vérité typique, il n'y a de style que pour les êtres doués de la vie organique et de la vie animale. Ainsi donc, pas de types de nuages ni de rochers ; pas non plus de types réguliers ni d'étalon des créations du règne végétal : « Qui dessinera la forme typique d'un fruit ou d'un légume? Qui arrêtera le type de l'orange ou le type du navet? » Les navets ne manquent pourtant pas en peinture, et les pommes de Cézanne ont depuis inondé le marché. Mais telle est la doctrine, d'où il résulte en fin de compte que, bien que certaines natures mortes aient plus de style que les autres, ce que Charles Blanc démontre par les arguments les plus comiques, la nature morte reste le plus modeste des genres de peinture parce que sa vocation première la détourne du style et l'attache à l'imitation des individus. D'un mot, « la valeur d'une telle peinture est tout entière dans le rendu. »

C'est de là qu'en passant par le paysage et l'art de l'animalier, cette dialectique s'élève progressivement au portrait. Charles Blanc situe ce genre au sommet de l'échelle. Pourquoi?

Simplement parce que, « les animaux n'ayant que du caractère, l'homme est le seul être capable d'atteindre à la beauté. » Ne perdons pas de temps à scruter les fondements de cette assertion si sûre d'elle-même et demandons nous plutôt comment, partant de là, on peut justifier la haute dignité attribuée ici au portrait?

Car enfin, peindre un portrait n'est pas d'abord peindre un type. Il est vrai que Joshua Reynolds le croyait, mais sa manière d'arranger les visages d'individus pour les rapprocher d'un type physionomique moyen n'a peut-être pas été sans affadir quelque peu l'art d'ailleurs charmant de ce peintre. Dans ses meilleurs portraits, comme celui du Dr Johnson, il a au contraire visé l'individu plutôt que le type. Chose d'autant plus naturelle que s'il y eut jamais homme créé par Dieu à un seul exemplaire, ce fut bien le Dr Johnson. Que le portrait invite à l'interprétation et permette le style, on l'accordera volontiers, mais il ne suffit pas de dire qu'en ce cas « la vérité de l'imitation paraît être une qualité de premier ordre », elle y est une absolue nécessité. Dans l'art du portrait, le style ne peut s'identifier au type, qui ne concerne que l'espèce ; que cela lui plaise ou non, le portraitiste doit représenter l'individu.

Charles Blanc le reconnaît, mais ayant interdit au peintre de copier la nature, il lui donne en compensation licence de tricher avec elle. Rien de plus amusant que les subterfuges qu'il suggère pour modifier la physionomie d'un modèle dont il faut pourtant respecter les traits les plus profondément personnels. On a cent moyens de le faire, « en choisissant la face, le profil, les trois quarts, en baissant, relevant ou retournant la tête, en adoptant une pose qui dissimule les côtés insignifiants et mette en évidence les aspects favorables, en appelant à son aide la lumière et ses douceurs, l'ombre et ses mystères, le fond et ses prestiges. » Tout ceci est vrai, mais, d'abord, c'est par de tels procédés qu'on obtient des portraits parfaitement fidèles où personne ne reconnaît le modèle, et, surtout, ces manières de tricher avec le réel n'ont aucunement pour résultat de faire apparaître un type ; elles aboutissent seulement à l'image d'un individu dépouillé de ce qui le caractérise dans son individualité même. C'est le contraire de ce que l'on voulait obtenir.

Charles Blanc se doute d'ailleurs bien qu'il y a encore autre chose. « Si une imitation littérale suffisait, » fait-il observer, « le meilleur peintre de portraits serait le photographe. » Non, car le photographe n'étant aucunement un peintre, il ne saurait en aucun sens être le meilleur peintre de portraits mais, du peintre et du photographe, c'est souvent celui-ci,

qui est le meilleur portraitiste, précisément parce que l'objectif copie. S'il lui arrive de déformer, il ne se flatte du moins pas de créer.

Ce quelque chose d'autre, que Charles Blanc touche en passant quand il dit que le portraitiste s'attaque à la difficile tâche d'exprimer « la vie intelligente », on s'y heurte à chaque pas quand on aborde le problème du point de vue du modèle plutôt que de celui du peintre. Le mécène de Montpellier, Alfred Bruyas, n'a demandé son propre portrait à tant de peintres que pour observer la manière dont chacun d'eux résoudrait le problème, car s'il pouvait espérer que tous ces portraits lui ressembleraient plus ou moins, il savait fort bien d'avance qu'ils ne se ressembleraient qu'imparfaitement entre eux. Thomas Couture en fit deux qui, à en croire de bons témoins, étaient aussi peu ressemblants l'un que l'autre. Mais Couture tenait le portrait pour un genre inférieur, et ne voulant être fidèle qu'à son propre tempérament, il devait créer plutôt qu'imiter. Un autre peintre de Bruyas, Delacroix, avait plus de scrupules ou, du moins, il avait sur le portrait d'autres idées, et il se trouve heureusement pour nous que nous savons à peu près ce qu'il a fait.

Grand admirateur de Delacroix, le critique Théophile Silvestre, a fort bien connu Alfred Bruyas et l'on sait ce qu'il pensait du portrait qu'en fit le peintre. Légué par Bruyas au Musée de Montpellier, ce tableau est célèbre et d'ailleurs souvent reproduit. Théophile Silvestre le tenait pour une bonne toile, non sans défauts mais digne de Delacroix et d'ailleurs bien représentative de son art. Il regrettait seulement que le portrait fût si peu fidèle à l'original. Ce n'étaient pas des incorrections matérielles qui lui inspiraient ce reproche ; avec beaucoup de perspicacité, Silvestre a noté que les traits du modèle n'ont été altérés que pour les adapter à l'idée que le peintre s'était faite de son caractère, et, précisément, cette idée n'était pas exacte. Bruyas, dit Silvestre, « n'est pas un rêveur ; c'est un réfléchi, un persévérant, un volontaire » dont la devise a toujours été : *Sois ferme dans le bien!* Qu'en a fait Delacroix? Avec son beau front tourmenté, si différent de celui du modèle, le Bruyas de Delacroix dont les bras pendent d'un corps glissant sur le fauteuil, distrait, rêveur et incertain, est une image créée par l'artiste plutôt qu'une expression fidèle de la réalité. Dans le fait, ce Bruyas est une sorte de Hamlet.

Enregistrons le témoignage de Théophile Silvestre, mais notons d'abord que Delacroix semble bien avoir vu Bruyas en un moment où, garde basse et ne se sachant pas observé, il ressemblait assez au portrait que Delacroix allait faire de

lui. Silvestre lui-même, par qui seul nous savons cette histoire, en convient presque. Chaque fois qu'il apercevait Bruyas, Delacroix croyait voir en lui une réincarnation de Hamlet. En 1853, le rencontrant à une exposition de peinture où son propre *Hamlet* était exposé, le peintre lui toucha l'épaule et lui dit : « Venez me voir demain ; je veux faire votre portrait. » Sur quoi, lui-même sous le charme, Silvestre s'engage dans une description de Bruyas qui, sans précisément contredire la précédente, en diffère pourtant beaucoup : « M. Bruyas, alors dans ses trente-deux ans, était un de ces types extrêmement fins, délicats et sensibles, qui vous attirent tout de suite par une sorte de charme magnétique et que l'on n'oublie plus. Il respirait la bonté, la douceur et la mélancolie. Les traits de son visage, longs, incisifs, aigus, contrastaient par la correction la plus ferme avec la grâce, l'abandon et la langueur de ses mouvements. » Nous voici donc bien près du tableau de Delacroix, comme si le critique entrevoyait à son tour plusieurs portraits possibles du même modèle. Bruyas ne montrait peut-être pas toujours à Silvestre le côté de lui-même qui frappa d'abord Delacroix.

Au fond, ce portrait par Delacroix n'exprimait pas seulement ce qu'il voyait de Bruyas, il révélait tout autant le côté hamletien de la nature du peintre, comme le portrait que Courbet peignit du même modèle, le fameux « portrait-solution », se ressent de la robuste personnalité de son auteur. Or, cette fois encore, Silvestre s'en prend au peintre et l'accuse d'infidélité. Tel qu'on le voit dans l'œuvre de Courbet, nous dit-il, Bruyas « ne ressemble guère, physiquement, à son portrait, et, au moral, son portrait ne lui ressemble pas. C'est, il faut le redire un composé arbitraire de sa propre nature, à faible dose, et de la nature du peintre à dose exorbitante. » Malgré tout, conclut-il, c'est un beau tableau. Le plus remarquable en tout ceci est que le très intelligent et très averti Bruyas lui-même semble n'avoir pas attendu autre chose de ses peintres. Pour voir son propre visage, il lui suffisait de se regarder dans une glace, mais il désirait de bonnes toiles, et il les a eues de peintres dont plusieurs étaient des maîtres, réalisant du même coup une expérience exceptionnelle sur les conditions d'exercice de l'art du portrait.

Que conclure de cette expérience? Sans doute ceci, qu'il n'y a pas de problème du portrait distinct de ceux que pose au peintre l'exercice ordinaire de son art. Le portrait met seulement en évidence la tension intérieure qui partage cet art entre l'imagerie et la peinture. Car il est bien vrai, comme l'a dit l'admirable Focillon, que toute forme étant, à la fois et dans le même moment, élément plastique et signe, la tâche

principale du peintre est de subordonner à la valeur plastique de la forme le pouvoir naturel qu'elle a de signifier. C'est ce qu'ont toujours fait les maîtres, et ils l'ont fait dans tous les genres de peinture. Le portrait ne diffère des autres genres que sur un point, important il est vrai, car c'est le seul de tous où l'artiste s'engage à produire une peinture dont l'imagerie ne puisse être éliminée. On pourrait même dire qu'en vertu de sa définition même : « Image d'une personne faite à l'aide de quelqu'un des arts du dessin, le portrait, d'intention et de destination première, relève de l'imagerie. Rien de plus évident d'ailleurs, puisque d'innombrables croquis, dessins ou esquisses purement documentaires sont des portraits sans prétendre appartenir, non pas même à la peinture, mais à aucun des beaux-arts. Au contraire, aucun des arguments que l'on peut faire valoir pour la possibilité d'une peinture non-représentative ne vaut pour le portrait. Si une peinture prétend au titre de portrait, il lui faut nécessairement représenter.

On aurait sans doute tort de trop plaindre le sort des peintres dont la nécessité d'imiter le réel vient ici gêner la liberté. Ils ont toujours vendu des peintures pour des images et ils, continueront de le faire. La complicité du modèle aidant, qui ne tient pas toujours tellement à ce que son portrait lui soit impitoyablement fidèle, le peintre accepte la commande en se disant qu'il fera du portrait le tableau qu'il lui plaira de faire et que client et public finiront par s'en accommoder. Le plus amusant est que les portraitistes apparemment les plus fidèles à la nature et les plus esclaves du modèle ne sont souvent que les plus habiles à enrober leur peinture dans ce qu'il faut d'imagerie pour la faire passer. La fameuse distinction introduite par Baudelaire entre les portraits qui sont de l'histoire et les portraits qui sont du roman, d'abord séduisante, ne soutient guère l'examen, car si l'on sous-entend sous ces mots les deux grands noms d'Ingres et de Delacroix, on en vient vite à se demander lequel des deux maîtres a le plus puissamment marqué de sa griffe la réalité sur laquelle il travaillait? L'image est de l'histoire même s'il s'agit d'un portrait, une peinture est toujours du roman. Plein de ruses, le portraitiste raconte son roman comme si c'était une histoire, mais il nous trompe et la vraisemblance supérieure que son art nous impose lui tient lieu de vérité. Encore faut-il que cette vraisemblance existe, et c'est parce que l'art abstrait la refuse, non sans paradoxe, même dans le portrait, que les réactions qu'il provoque sont alors les plus vives. Quelle qu'en soit la valeur intrinsèque, un essai de portrait abstrait a du moins le mérite de faire éclater aux yeux la tension in-

terne qui divise l'art de peindre contre lui-même. Ceux que la seule vue de telles œuvres plonge dans une fureur qui, autrement, serait incompréhensible, ne font que protéger leur paix intérieure contre une menace qu'ils perçoivent sans en bien voir la nature. Dissocier aussi complètement que possible la peinture de l'imagerie, c'est exposer le spectateur à devoir s'avouer à lui-même la pénible vérité qu'il n'a peut-être jamais aimé que l'imagerie, non la peinture.

Mais qu'importe? Le dialectique ne saurait obtenir en ces matières plus qu'une conclusion dialectique. Il est donc vrai que, de tous les genres de peinture, le portrait est le seul où la notion d'abstraction totale soit impensable : la notion de portrait-non-représentatif n'a pas de sens. Pourtant, si le portrait ne peut pas ne pas imiter un modèle, et si c'est en tant qu'il l'imite qu'il est portrait, ce n'est pas par là qu'il est peinture. De telles dissociations d'idées sont d'usage nul pour l'art de peindre, mais le peintre aussi philosophe à ses heures, et peut-être ne lui est-il guère utile de le bien faire, mais le faire mal n'irait pas pour lui sans dangers.

ÉTIENNE GILSON
de l'Académie française.

Fondements d'une esthétique

Ni l'œuvre d'art ne doit être étudiée comme un simple fait historique, ni l'esthétique ne peut se retrancher sur l'exclusif terrain de la théorie. C'est en fonction de l'homme et de sa vie intérieure que la première demande à être saisie, que la seconde prend son vrai sens.

L'esthétique expérimentale a tenté un effort dans cette direction : elle a demandé depuis longtemps à partir des faits, et des faits d'ordre psychologique, mais elle a cru les trouver dans une décomposition artificielle des sensations qui apparaissaient comme le point de départ du plaisir artistique. On sait aujourd'hui ce qu'il entre d'illusion dans cette recherche analytique de données élémentaires qu'il suffirait de regrouper. De telles reconstructions sont arbitraires : en chimie même, les propriétés d'un composé n'ont souvent rien à voir avec le total des propriétés dont sont dotées ses parties constituantes... Nous avons déjà assez de recul, d'ailleurs, pour mesurer ce qui, dans cette hypothèse prétendue objective, relevait d'un esprit d'époque : l'analyse des sensations visuelles et leur décomposition n'étaient-elles pas au même moment, regardées par l'impressionnisme comme les fins dernières de la peinture !

De plus, nous ne pouvons expérimenter que sur nos contemporains : l'audacieux postulat que de supposer la permanence du système sensible des hommes alors que l'art et le goût affichent une mue perpétuelle ! De toutes manières, une telle étude psycho-physiologique ne peut qu'aboutir à des lois statistiques, donc dégager des faits moyens ; or l'histoire entière de l'art affirme qu'il est effort de dépassement, visant essentiellement à l'exceptionnel, ne serait-ce que par la qualité, et que par là il met en œuvre la part de liberté la plus irréductible de l'homme : il est donc destiné à dérouter la probabilité.

Il ne convient donc plus d'attendre de l'esthétique inductive traditionnelle autre chose que des observations partielles et sans portée profonde.

Où trouver alors le « fait esthétique » probant ? Il est constitué par l'œuvre d'art, objet en vue duquel se poursuit

l'effort créateur de l'artiste et à partir duquel est ressentie l'émotion spécifique du spectateur. Se trouve-t-il même ailleurs? Sommes-nous sûrs qu'il existe une beauté de la nature, sinon quand nous y entrevoyons une imaginaire œuvre d'art?

L'œuvre d'art existe pour répondre à l'effort esthétique de l'homme, pour le satisfaire, même quand on lui assigne d'autres prétextes ; c'est donc en elle qu'est la clef de cet effort, de sa nature, de sa raison d'être. Il faut chercher ce qui, à travers elle, en elle, tend à se réaliser. Gaëtan Picon a dit fort justement : « L'esthétique, c'est la légalité imprécise mais impérieuse qui émane de l'ensemble des réussites ». Comment déterminer cette réussite? objecterait-on à la rigueur. Mais le désir de l'atteindre suffirait à notre examen.

Parler d'une « légalité », qu'on pourrait dégager de l'effort esthétique, n'est-ce pas revenir à une esthétique normative, une « esthétique d'en haut » comme on l'a appelée, et d'où découleraient des principes, après avoir récusé « l'esthétique d'en bas », parce que statistique, donc inapte à l'exceptionnel? L'œuvre d'art, considérée comme fait expérimental, s'y opposerait, car elle montre, dans sa diversité infinie, qu'elle n'est pas valable par application d'un principe, mais par un effort de création et de dépassement. Chaque fois que la valeur de celui-ci a été méconnue, l'art a dégénéré en académisme ou en artisanat, tandis que le perpétuel renouvellement des « règles », ainsi que des buts avoués, au gré des siècles et des pays, loin d'entraver ou d'égarer l'art, le stimule. Cette constatation, familière depuis le XVIIIe siècle et l'apparition de l'esprit historique, a parfois mené au scepticisme. Celui-ci n'est justifié qu'eu égard à l'espoir d'enfermer l'art dans une formule définissant ses modalités.

La nature de l'art, au contraire, se dégage mieux, en face de la diversité illimitée de ses créations : il y a impossibilité d'un accord de principe, non d'un accord de tendance. Que l'art se propose la seule qualité ou qu'il y ajoute un scrupule d'invention, il postule toujours un dépassement. Il ne se laisse jamais localiser dans une forme, ni même dans un itinéraire vers un but proposé ; mais il obéit toujours à une « direction », qui est transcendance vers un mieux. Voilà pourquoi il échappe à tout procédé d'appréhension statistique ou normatif, de même qu'il échappe au déterminisme historique, malgré les espoirs de Taine, confiant à propos de son esthétique : « La nôtre est moderne et diffère de l'ancienne en ce qu'elle est historique et non dogmatique, c'est-à-dire qu'elle n'impose pas de préceptes mais qu'elle constate des lois. » Mais son

apparente sécurité objective, conçue par analogie avec la nosmenclature des sciences naturelles, est fallacieuse : par secoordonnées sociales, historiques, etc. Taine n'a déterminé que les divers états où s'est incarné successivement un élan, dont le principe est, au contraire, de dépasser tout résultat acquis, devenu, dès qu'il est atteint, insuffisant aux yeux mêmes de l'artiste qui l'a poursuivi. C'est la tendance, l'élan, dont l'œuvre d'art et sa forme sont les conséquences, qu'il importe de saisir.

En résumé, s'il importe de partir, par une observation expérimentale, du fait de base que constitue l'œuvre d'art, c'est pour y déterminer l'impulsion vers une transcendance qu'elle implique. En somme, une esthétique « d'en-bas vers en haut ».

***

L'œuvre d'art, ainsi envisagée, apparaît comme un effort (on dirait même volontiers : une fonction) de l'homme, constant dans son principe, sa tendance, sinon dans ses effets. Si des œuvres on tente de remonter à l'activité qui les provoque (le spectateur réceptif, essaye de s'en faire l'écho, de la revivre pour son compte) on s'aperçoit que celle-ci répondà la fois à une modalité et à une finalité qui la définissent.

Une modalité, d'abord. Certes, dans l'œuvre d'art, son créateur comme son spectateur, poursuivent (même s'ils n'en ont qu'une conscience obscure et s'ils se leurrent sur les buts qu'ils s'assignent) une fin qu'il importe de déterminer. Mais qu'elle que soit la « raison », variable, que l'homme ait donnée à l'activité artistique et à ses produits, depuis les origines (cette raison, cette fin pouvant être, on l'a souvent souligné depuis Dessoir et Utitz, parfaitement inesthétiques dans leur intention) la réalisation s'accompagne toujours d'une recherche de qualité, que l'appelle la beauté, quand elle devient lucide. Elle existe nécessairement, en fait, même quand l'homme, ne s'élevant pas jusqu'à l'œuvre, ne poursuit l'art que dans les gestes de son corps ; même quand il est persuadé que ses seuls mobiles sont magiques ou religieux ou simplement commémoratifs. Par contre, dans les civilisations les plus évoluées, cette recherche cesse d'être une modalité et devient le but affirmé, voire exclusif, de l'art : la Science de l'art de Dessoir et Utitz voyait là le signe d'une décadence... C'est sans doute que l'aboutissement d'une civilisation est plus ou moins porteur de son déclin. Même lorsque l'art se propose la représentation de la laideur, il entend le faire par des moyens qui donnent

une impression de beauté. C'est donc cette modalité, spécifique, qu'il convient d'abord de préciser.

Elle est, nous l'avons dit, poursuite d'une qualité. De ce fait, elle ne peut être saisie dans une définition, car, comme l'a montré Bergson, en particulier dans *la Pensée et le Mouvant,* dès qu'il s'agit de qualité, « tout est hétérogène à tout et aucune partie ne représentera jamais le tout qu'en vertu d'un décret contestable, sinon arbitraire... A ce décret on pourra toujours en opposer d'autres. » Les efforts pour définir cette qualité du beau ne l'ont que trop prouvé. Il ne peut y avoir « d'incontestablement commun à des choses différentes » que la quantité. Mais si l'on ne peut donc saisir le beau, en tant que qualité pure, on peut appréhender l'effort, le mouvement intérieur qui vise à l'atteindre et qui se retrouve, analogue, au fond de chacune de ces recherches qui divergent dans leur effet. Chaque fois, en effet, il est volonté d'un accroissement de valeur de ce qui est tenté, quelle qu'en soit la raison fournie, une recherche du mieux, une montée vers un absolu qu'on ne peut reproduire, puisqu'il n'existe qu'à l'infini de la direction ouverte, tel un point désigné à l'horizon et qui recule avec la marche. Un idéal est tué quand on en fait une idée définie ; il vit tant qu'il justifie une progression tendant vers lui. La preuve qu'il réside plus dans l'effort vers le mieux que dans ce que l'on conçoit être le mieux est fournie par le fait que la réussite ne peut être cumulative. Péguy *(Clio)* en a eu la révélation : « Étant donné qu'un très grand peintre [Monet] a peint vingt-sept ou trente-cinq fois ses célèbres nénuphars... lesquels ont été peints le mieux? Le mouvement logique serait de dire le dernier, parce qu'il savait (le) plus. Et moi je dis, au contraire, le premier, parce qu'il savait (le) moins, mais que son élan était plus pur. » Ceci explique que l'enseignement dans l'art doive être strictement limité aux techniques, aux moyens d'expression et ne jamais préjuger de l'expression cherchée. Péguy encore, dans *Saint Louis de Gonzague,* souligne les différences entre rendre « son maximum », encore quantitatif, comme peut l'être la science, et son « optimum », pure qualité.

Il semble que l'homme apporte avec lui cette dimension supplémentaire qui crée devant lui un espace moral : le mieux. Mais il lui est interdit d'y marquer des degrés, sous peine de le ramener au quantitatif ; il lui est interdit d'en définir le terme : le parfait, sous peine d'arrêter l'élan indéfini qui engendre cet espace et permet de s'y mouvoir. Aussi le Beau, s'il peut être perçu comme force d'attraction, ne peut être précisé ni dans ses degrés, ni dans sa nature, sans perdre son pouvoir. La vie est poussée vers le futur, donc effort de création de ce qui n'est pas encore ; mais l'homme éprouve, pour

justifier cet effort le besoin de lui donner un sens, de lui assigner une fin (le parfait) : c'est en faire une progression, c'est installer la notion du mieux ; correspond-elle à une orientation véritable du monde (le « tout converge vers le haut » du Père Teilhard de Chardin) ou à l'illusion nécessaire que nous nous en donnons ainsi? Que ce « pôle » soit réalité ou mirage, il entraîne une tendance ascensionnelle ; il crée un sens de vie orienté vers un point présupposé à l'infini. L'art est justifié par un idéal, à condition qu'il ne se considère pas comme son reflet, mais qu'il se veuille sa préfiguration, sa création en marche, incessante.

Cette volonté d'accroissement de qualité, dont la « forme » ne peut être définie à l'avance, si ce n'est par sa création partielle, confirme les affinités souvent pressenties du Beau et du Bien, de l'esthétique et de l'éthique. C'est la même volonté qui, appliquée à nos actes, fonde le Bien et, appliquée à nos créations, fonde le Beau.

En prendre conscience souligne la menace qui pèse sur notre temps où le mécanisme favorise, au contraire, la répétition et la précision au détriment de l'effort qualitatif et de son incertitude due à l'impossibilité de sa définition. Cet effort appartient d'ailleurs en propre à l'individu, si menacé aujourd'hui, et à son inquiétude. Faut-il penser que c'est ce danger, vaguement perçu, qui amène, de nos jours, un tel souci compensateur de l'art et qui entraîne à le vouloir dans sa pureté intransigeante, souvent excessive, dépouillé de tout prétexte autre que sa seule qualité esthétique?

Ainsi par la notion du Beau l'homme a défini l'effort de qualité, qui est le nécessaire accompagnement de l'activité artistique, même quand celle-ci se propose un but anesthétique. Il reste à préciser cette activité elle-même et la fin qu'elle s'assigne. Or, là encore, les buts par lesquels on a tenté de la justifier varient avec les civilisations et les temps, et dépistent la recherche plus qu'ils ne l'aident. Existe-t-il un commun dénominateur, un fondement unique à ces prétextes multipliés?

Le plus général a été formulé par Raymond Bayer : c'est une activité fabricatrice, un « réalisme opératoire ». « Il faut un *produit*, une réussite fabricatrice : il n'y a de beau que réalisé. » Point d'art sans œuvre ; il se mesure par elle. Mais que poursuit-il en elle? Que cherche à atteindre l'artiste quand il crée une œuvre? Que cherche à éprouver le spectateur, quand il la scrute? Pour l'un comme pour l'autre l'activité esthétique postule l'apparition d'une réalité neuve. De quel ordre est-elle? Si on cherche à la situer par rapport aux

deux réalités qui fondent notre connaissance ; celle qui vient de la réalité extérieure et qui est connaissance médiate ; celle qui vient de la réalité intérieure et qui est connaissance immédiate ; en un mot le non-moi et le moi, la première ayant sa substance dans l'espace et l'autre dans la durée, — on s'aperçoit que l'œuvre d'art tend à en opérer l'union et même la confusion. En particulier elle inscrit dans une réalité matérielle et spatiale l'expression de ce qui appartient à la réalité vécue dans la durée. (Le cas de la musique, qui se perçoit dans la durée, mais par l'intermédiaire des sens, donc comme une donnée extérieure, est le plus complexe.)

Si l'homme reste suspendu, partagé entre ces deux réalités primordiales et irréductibles, l'œuvre d'art vise à insérer entre elles une réalité intermédiaire qui participe des deux et les relie : elle est chose mais elle signifie âme. Elle est le lieu géométrique de deux mouvements inverses : le premier qui pousse l'homme à ne pas rester en lui-même mais à participer à l'univers extérieur, non seulement par l'action qui n'engendre jamais qu'un contre-coup, mais en s'unissant à lui, parfois jusqu'à une certaine fusion — le second, inverse, qui tend à retirer à l'expérience du monde extérieur son caractère étranger, pouvant aller jusqu'à l'étrange, en soumettant les apparences qu'on en a perçues aux lois de la vie intérieure, par une assimilation affective ou intellectuelle, en un mot en lui donnant un visage. Ce double courant par quoi l'homme rejoint l'univers et se fait rejoindre par lui a commencé à être mis en évidence par les théoriciens allemands de l'Einfühlung, quoique d'une manière restrictive, parce que trop exclusivement de l'ordre de l'instinct.

La fonction remplie par l'art n'est pas, on le voit, simple jeu, comme on l'a trop souvent prétendu : elle est indispensable à l'équilibre de l'être humain et répond à un besoin profond. Quelle est l'origine de ce besoin? Dès que la vie apparaît sous sa forme la plus élémentaire, elle oppose à la continuité infinie et diffuse du réel l'organisation par rapport à un principe d'unité, qui devient bientôt principe d'individualité ; elle se manifeste par l'assimilation de « l'autre » en intégrant tout ce qui lui en parvient dans l'être qu'elle constitue, en le faisant « sien ». De la cellule élémentaire à la conscience, on suit le perfectionnement de cette réduction de l'ambiant à l'un, promu finalement au rang de « moi », — de l'infini au fini et au centré. Bientôt le perfectionnement des dispositions affectives et des structures intellectuelles complète l'œuvre biologique de convergence et d'absorption par un travail mental de projection sur la donnée fournie par le monde extérieur. Il est l'équivalent mental de l'assi-

milation biologique. Cette sorte de va-et-vient est exprimé presque symboliquement dans les premières analyses de la vision, surtout à partir du XVe siècle : on y voit les rayons venus de partout rallier un point unique qui est l'œil, mais inversement la perspective crée, à l'infini opposé, une centralisation analogue des lignes entraînant le regard vers un point de fuite. Il y a une sorte de réciprocité.

Les relations sensibles entre l'être constitué et l'univers marquent entre eux une étroite association, des échanges, une union, jusqu'au moment où la connaissance, avec tous les développements qu'elle connaît chez l'homme, en vient à relier *en séparant* parce qu'elle interpose nécessairement une forme pour se représenter son objet (ob-jet). Celui-ci est, en effet, considéré « en tant que connu, comme se distinguant au moins formellement de la pensée qui le connaît » (Lalande). Il semble que l'art soit un effort pour compenser cette rupture entraînée par la disparité croissante de l'être vivant de plus en plus fortement unitaire et conscient de son unité, avec l'univers où il est plongé mais s'isole. Aussi l'art n'apparaît-il vraiment qu'avec l'homme et met-il surtout en jeu les sens non « adhésifs », ceux où la sensation se distingue de son objet par une représentation nette : principalement l'ouïe et la vue.

Or la représentation du monde n'en est plus la simple perception ; elle s'organise et confère au message qu'elle en reçoit les caractères inhérents à la conscience qui l'accueille ; le plus important est l'imposition d'un principe d'unité aux éléments qui sont donnés diffus. De l'image à l'idée, dont la langue grecque soulignait le rapport (*eidos*), on voit cette transmutation entraîner une régression du vivant et tendre à l'abstrait. Elle procède en donnant une forme, reflétant la loi d'unité de la vie intérieure, qui déjà dans l'image préhistorique cherche à atteindre la généralité, en éliminant le particulier pour dégager « les grandes lignes ». Mais plus la représentation s'élabore, plus elle se détache de la donnée vécue, de sa richesse et de sa complexité, par cette simplification qui allant de la stylisation au schématisme devient, à un moment, arbitraire. Le contact avec le monde extérieur est presque rompu au moment où les structures mentales l'emportent au point de faire passer l'image représentative dans le simple décor, devenu d'abord symbolique, ou dans ce symbole encore plus « décharné » qu'est l'écriture, idéogrammatique au début, puis alphabétique. L'image initiale est alors totalement neutralisée par l'élimination de toute particularité vivante en vue d'atteindre la généralité la plus abstraite. Le recul commandé par la connaissance qui, au départ, avait,

seulement voulu fixer le mouvant dans une représentation qui fût une forme constituée et typifiée, approche de la rupture de tout contact avec l'objet initial.

En passant au décoratif l'homme a commencé à faire triompher sur le vivant ses lois mentales de répétition, de symétrie et leurs schémas unificateurs (depuis Pasteur, on sait que, au contraire, « tous les produits essentiels de la vie sont dissymétriques ») ; en passant à l'écriture, il sort du domaine de l'art. Où est la frontière? L'art a cessé lorsque s'est interrompue complètement la possibilité d'échange entre le réel tel qu'il est perçu et le signe mental, plus pratique, qui le supplée. L'art avait commencé lorsque le perçu avait été organisé selon les structures mentales, affectives ou intellectuelles, inhérentes à la vie intérieure. Son champ s'étend donc entre ces deux limites.

Et, en effet, l'art oscille entre le perçu, d'où il part, et l'abstrait, où il va — entre la donnée fournie aux sens par le monde extérieur et le schéma appelé par la vocation unitaire de l'esprit ; il est comme l'étincelle jaillissant entre ces deux pôles extrêmes et résolvant leur tension, leur contradiction. Aussi l'histoire de l'art nous permet-elle de suivre, surtout dans les civilisations primitives, où les cas sont encore simples, le va-et-vient des images se desséchant dans le schématisme, pour ensuite se réimprégner de vécu, qu'il soit perçu, ressenti ou même pensé (par le sens qu'on donne à la forme).

Donc si l'art, en tant qu'il fournit une représentation assimilable de la réalité externe ou interne, peut paraître analogue à la connaissance, il a pourtant mission de s'opposer à elle ou plutôt de la compenser. La connaissance a, en effet, une fin essentiellement pratique : permettre à l'homme de se diriger. et d'agir au sein de l'univers. Au contact biologique avec ce qui est, elle substitue une représentation de portée aussi générale que possible, visant à une efficacité universelle et dont l'ambition est incarnée par l'équation unique et finale rêvée par Einstein. Mais substitut du vécu, elle risque de s'interposer entre lui et l'homme comme un écran infranchissable. Ceci est aussi vrai de l'effort de connaissance de la réalité intérieure qu'extérieure. Pour penser le monde et lui-même l'homme doit s'en extraire pour occuper son poste d'observation et de commandement ; plus il connaît, moins il s'intègre. Il paye la connaissance par le sacrifice de la participation naturelle, car la connaissance, étant centralisatrice et unitaire, dénature ce qu'elle comprend ; on peut même dire qu'elle ne comprend que dans la mesure où elle dénature son objet, pour l'adapter à ses modes d'appréhension. Malgré l'évidence que la nature du réel, intérieur ou extérieur, est

l'infini, l'homme doit, en effet, se résoudre à le transporter abusivement en formes finies.

Pour rejoindre la réalité dans son être il dispose, par contre, de l'amour, car si connaître, c'est se séparer, aimer c'est rejoindre. Mais il risque alors de s'absorber, d'abolir son autonomie, pour se fondre et subir. Notre époque a particulièrement ressenti cette « absurdité » de la condition humaine, l'angoisse de l'étrangeté (au sens propre) du réel où l'on s'intègre nécessairement moins à mesure qu'on le connaît davantage. (Certains reconnaîtraient là l'opposition irréductible que l'on a vue entre les modes d'approche de la réalité, tels que les pratiquent l'Occident et l'Orient, surtout incarné par l'Inde.)

C'est là qu'intervient l'art : renonçant à l'efficacité de la connaissance en lui préférant l'adhésion par l'amour, il conjure cette angoisse née de l'absurdité de notre condition mentale. Un jeune peintre contemporain, Carrade, observait récemment que l'art cherche « un véritable contact organique entre l'homme et le monde » ; un autre, Mathieu, montrait l'artiste « mis en communication avec toutes les forces du cosmos ». L'art, par là, corrige la coupure nécessitée par la connaissance ; toutefois il ne se jette pas inversement dans l'absorption pure de l'amour. C'est par la création de l'œuvre qu'il prévient ce double risque. Celle-ci est, en effet, une *chose*, que l'on charge de réaliser l'union, la fusion du sujet connaissant et de l'objet connu, sans sacrifier l'un à l'autre. L'art établit par elle une communication tangible entre le moi et l'autre, dans toute son ampleur. Il met en relation avec l'infini et il échappe pourtant à sa force de dissolution puisque, s'exprimant par une œuvre, il se localise ainsi dans l'espace et s'établit dans le temps, hors de la durée mouvante et instable. Il prête un support concret aux deux réalités qui semblaient incompatibles : le monde objectif ou objectivable et le monde subjectif, vécu. Au premier, il emprunte ses matériaux, ses dimensions, ses apparences ; au second ses structures mais aussi sa qualité sensible. Tierce réalité, distincte des deux autres, il participe assez de chacune pour effectuer entre elles une union réputée impossible et à laquelle pourtant l'homme aspire intensément, afin de rompre sa solitude dans le monde, sans toutefois s'y perdre, s'y absorber. Telle est la fonction profonde et irremplaçable de l'art : maintenir le rapport et l'équilibre auxquels l'homme vise entre son monde intérieur et le monde extérieur et dont l'œuvre, réalisée, est le gage concret.

RENÉ HUYGHE,
professeur au Collège de France.

« *L'art et l'homme* » (1)

PIERRE SIPRIOT. — Cet ouvrage, *L'art et l'homme* (2), que vous avez mis au point avec la collaboration des meilleurs critiques d'art français et étrangers, paraîtra en trois volumes. Le premier volume, publié en 1958, couvre la préhistoire et l'antiquité.

Ce livre envisage l'art dans la spontanéité créatrice de l'histoire humaine. L'exercice de création, vous le considérez comme une démarche originale et essentielle liée à la vie de l'homme, à ses besoins, à la coordination de ses représentations, — une démarche donc qui nous est bien nécessaire et qui est constamment reprise. En ce sens cette histoire de l'art c'est l'histoire des « recommencements » de l'art, du renouvellement de l'art dans toutes les civilisations successives. Et là, vous vous opposez tout de suite à des théories qui font de l'Art une *première* étape de l'esprit où l'homme essaierait ses forces, après quoi il passerait à autre chose : celle de Hegel par exemple, pour qui l'art exprime un certain degré de civilisation, mais un degré qui est rapidement dépassé par la raison ; il y aurait l'art, puis le développement rationnel. Vous vous opposez également à une esthétique comme celle de Taine qui considère des époques privilégiées, par exemple l'époque des « *instincts nus* », l'époque de la Renaissance, lorsque brusquement surgit la peinture, ou le siècle de Périclès, lorsque s'affirme la sculpture, qui tient au culte qu'on avait alors pour le corps humain.

A une histoire de l'art avec des temps privilégiés, ou à une histoire de l'art marquée par l'idée de décadence, comme celle de Hegel, vous substituez l'idée d'une naissance de l'art. Je crois que cette idée est très nouvelle et correspond à l'ensemble de notre vision sur les civilisations.

RENÉ HUYGHE. — Il est certain qu'il y a de grandes époques au point de vue de la civilisation. L'art en bénéficie parce qu'alors il a une force productrice plus étendue, plus vaste, les monuments sont plus nombreux si l'on veut, mais l'art n'est pas que le reflet de la civilisation ! Il est une qualité particulière de l'artiste créant le monde et qui prend seulement sa nourriture, ses matériaux dans la civilisation ; par conséquent il peut apporter cette qualité à n'importe quelle époque.

(1) Ce dialogue avec René Huyghe a été enregistré par la R.T.F. pour l'émission « *Analyse Spectrale de l'Occident* », XVIIe journée : « *L'Ascension de l'Europe* », par Pierre Sipriot. Programme diffusé le 29 novembre 1958 sur la chaîne France-III, dirigée par Henry Barraud, qui nous a permis de reproduire ce texte.

(2) Éditions Larousse. Trois volumes, dont le second, qui va jusqu'au XVIe siècle, vient de paraître.

P. S. — Et sous ses formes les plus spontanées, les plus naïves, elle est valable. Dans les premières pages de ce livre, vous citez l'exemple de l'homme préhistorique qui plaque sa main sur le mur et s'enchante de cette silhouette obtenue par simple contact.

R. H. — J'évoquerai même une reproduction qu'avec le metteur en pages, nous avons décidé de mettre en pleine page. Pourtant, c'est un simple caillou, mais un caillou qui est déjà un outil, un instrument ; il est taillé. Quand nous avons regardé cette photographie, nous avons été saisis ; nous l'avons mise sur un fond noir : ce caillou y surgit comme un cristal lumineux ; il est beau comme un menhir, il est beau comme un obélisque, comme un minaret, comme une tour de cathédrale. Il y a donc là, même dans ce geste tout à fait primitif de l'homme qui taille un outil ou une arme, c'est-à-dire quelque chose, qui doit essentiellement lui servir, il y a déjà ce besoin de la qualité artistique, ce mystère de la qualité artistique jaillissant dans toute sa pureté.

P. S. — Donc, il y a le commencement. Mais il y a aussi le développement. Hegel, au fond, était de votre avis, puisque, pour lui, l'art correspondait à une première étape où l'esprit confondait son action avec celle du sentiment et de l'impression... Mais immédiatement après, on passait aux constructions rationnelles, et c'était tout autre chose. Or vous montrez, au contraire, que le jour où les philosophes grecs se sont mis à penser le cosmos, les artistes n'ont pas disparu pour cela. Ils ont seulement changé de fonction. L'art s'est mis en accord avec la réalité, en accord avec la raison transformant la réalité.

R. H. — On pourrait employer une comparaison qui réconcilierait toutes ces conceptions opposées de l'histoire de l'art ; certains envisagent l'art comme un courant continu et égal, avec des remous, peut-être des vagues, des hauts et des bas, mais c'est toujours le même fleuve qui avance d'un cours majestueux et constant ; d'autres, au contraire, y voient des cycles qui se referment. Mais c'est peut-être que notre intelligence ne perçoit jamais qu'une chose à la fois. Or les deux versions sont très conciliables. J'emploierai une comparaison : quand on regarde un fleuve, un vrai fleuve qui coule, il donne l'impression de cette continuité que certains reconnaissent dans le courant historique de l'art, mais pourtant, quand on est au rebord du parapet du pont et qu'on se penche, on constate que ce glissement égal, vu de près, est animé de tourbillons en formation. Et alors, cette eau à l'avancée régulière et constante apparaît agitée tout à coup d'un mouvement particulier : c'est un mouvement d'abord imprécis, qui se cherche, qui tâtonne ; puis, brusquement, cette spirale — car c'est maintenant une spirale — se noue, devient un système clos. On croit voir sortir un monde planétaire hors de la nébuleuse informe des origines ; sa forme s'est affirmée, ce nœud s'est serré, et parfois soudainement, parfois lentement, cette spirale se dénoue, elle meurt ; elle redevient le flot indistinct.

Eh bien ! je crois que les cycles, par exemple, que créé Focillon

en montrant qu'il y a un art primitif, puis qu'on arrive à une phase classique, puis à des phases maniéristes, baroques, et enfin à un vieillissement, une décadence, n'est pas du tout incompatible avec l'idée de l'histoire continue. Il y a des nœuds, en quelque sorte, des formes qui se constituent, et ce sont les civilisations ; à leur tour, elles donnent à l'art une forme extrêmement serrée, extrêmement déterminée ; quand cette vision du monde a acquis totalement sa structure et son équilibre, on atteint une phase classique, mais cela ne veut pas dire que cette phase classique soit supérieure par la qualité à ce qu'un primitif pourra apporter, ou même à ce qu'un baroque pourra créer ; seule intervient alors la valeur individuelle de l'artiste.

Il faut donc absolument distinguer ces deux notions et les admettre toutes les deux sur leur plan : continuité de l'histoire, intéressante à tout moment, mais avec des nœuds qui se forment et qui sont comme des points de concentration où l'homme prend mieux conscience de lui-même, à la fois par sa philosophie par sa pensée (c'est une civilisation) et par l'art (c'est une vision).

P. S. — Et cette continuité-là, d'ailleurs, permettrait d'assouplir l'idée que nous pouvons avoir du temps. Nous avons une idée du temps, en Occident, qui est beaucoup trop providentialiste ; on conçoit le temps comme flèche, ou on le conçoit comme un courant. L'Orient, au contraire, conçoit le temps d'une manière statique, comme quelque chose d'égal. Claudel pouvait parler de la permanence de la Chine. Peut-être faudrait-il essayer de faire la synthèse de l'Orient et de l'Occident? Et c'était l'idée de Stello disant que l'humanité trouve des formes accomplies quand l'Orient et l'Occident collaborent.

R. H. — On pourrait se demander si, ce grand problème, l'art ne le résout pas mieux que toute autre chose. Quand je dis « art », j'entends aussi bien une œuvre de poésie : toute création humaine cherchant la qualité. En effet, l'œuvre d'art est un moment qui est saisi dans toute son intensité, un moment provisoire, un moment qui va s'écouler, mais l'homme qui crée une œuvre d'art essaie de faire entrer ce moment dans une forme durable et dans une qualité éternelle.

Par conséquent l'œuvre d'art est peut-être la jonction la plus frappante que l'homme ait tentée entre son sort provisoire, qui s'écoule dans ce « vertige orienté » que conçoit l'Occident, et cette préservation qui fait « entrer dans l'être », au sens philosophique, c'est-à-dire hors du temps, quelque chose qui, pourtant, est né du temps, d'un drame du temps ou d'une allégresse du temps, ou de son évolution.

P. S. — Oui, et « L'art et l'homme », c'est l'entrée en jeu de l'art dans les modes de vie de l'homme, et aussi dans les formes de la pensée et de la civilisation. Et je crois qu'il faudrait maintenant conduire notre entretien vers l'examen de ces rapports qui s'établissent entre le progrès de la civilisation et le progrès de l'art.

Bien souvent, d'ailleurs, l'art est à l'avant-garde : l'annonce

d'un bouleversement dans la civilisation. Par l'art apparaissent quelques-uns des plus importants symptômes des grandes révolutions qui ont changé la destinée de l'homme. Par exemple, quand l'homme cesse de dessiner des silhouettes sur les grottes rupestres, il cesse en même temps d'être chasseur. Quelle est l'opération qui est la première? Il est bien difficile de l'établir, mais elles sont si concomitantes que l'art a peut-être une valeur prémonitoire. De même, quand l'homme cesse d'être chasseur pour devenir cultivateur, il découpe le cadastre, il mesure la terre, il travaille son champ, il accumule les pierres pour délimiter son terrain, et peu à peu surgit l'architecture. Et les premiers outils créent une expression esthétique qui n'est jamais en retard par rapport aux instruments inventés. Il y a, dans votre ouvrage, tout un chapitre de Leroi-Gourhan sur la qualité des œuvres d'art de la préhistoire, étudiées immédiatement après par l'abbé Breuil. Tous deux s'efforcent de montrer que dans l'agencement des outils les plus primitifs, dans ces limandes de silex, ces feuilles de laurier solutréennes et ces harpons en os, ces grattoirs, — tout cet outillage traduit une véritable délectation esthétique qui montre qu'un progrès de l'homme sur son milieu entraîne immédiatement un progrès de l'homme dans son développement esthétique.

R. H. — Oui, mais je dirai alors : progrès au sens purement de la marche. Cela ne veut pas dire que c'est plus beau, cela veut dire que c'est autre et qu'une étape de plus est franchie. Mais vous touchez-là à l'essentiel, je crois, de la conception de ce livre.

Je précise tout de suite que, pour ne pas dérouter le lecteur habitué aux divisions traditionnelles par siècles, par écoles, par techniques, il y a dans *L'art et l'homme*, pour chaque chapitre, une partie qui s'appelle *Memento de l'histoire de l'art :* on y a établi, selon les méthodes les plus classiques, et avec des sous-titres qui les soulignent et les rendent immédiatement accessibles, une sorte de concentré de l'histoire de l'art accoutumée.

Mais, dans le livre lui-même ce que, appuyé sur cette base connue, j'ai tenté, avec l'aide des grands savants qui m'ont apporté leur concours — et c'est ma fierté, d'ailleurs, d'avoir réuni une équipe aussi étonnante, de France et de l'étranger — ce que j'ai tenté, c'est de dégager ces grandes phases de civilisations, ces marches de l'escalier, si je peux dire. Un chapitre, « L'art avant l'histoire », aborde non seulement la préhistoire, mais « l'art des enfants », parce que l'enfant non plus n'est pas entré encore dans son histoire humaine, ou « l'art du fou », parce que le fou est sorti de l'histoire humaine pour entrer dans son monde intérieur exclusif.

Après que la préhistoire nous ait fait connaître, comme vous le montriez, l'art du chasseur, on arrive à l'art né de la civilisation agraire ; puis je montre que l'introduction du métal entraîne des formes tout à fait nouvelles, des formes spiralées, des formes dynamiques, mouvantes.

Pourquoi ce rapport étroit entre l'art et la civilisation? J'ai

essayé, dans l'introduction, de le définir. Je crois que toute œuvre d'art vient de trois sources ; qu'un homme, pour nourrir son œuvre d'art, dispose de trois points d'appréhension :

Le premier, c'est le *visuel*. Il regarde autour de lui, il expérimente un monde de formes, dont certaines peuvent d'ailleurs résulter accidentellement de la technique d'un métier nouveau...

P. S. — Par exemple ces cachets-cylindres mésopotamiens, qui suggèrent l'emploi de...

R. H. — ... la répétition...

P. S. — et de l'idée symétrique.

R. H. — ... C'est une notion, je crois, un peu nouvelle. Une page du livre montre par son illustration comment le cachet-cylindre, d'une part, crée le thème de la répétition automatique.

P. S. — Ce sont ces cachets-cylindres, n'est-ce pas, qu'on faisait rouler sur l'argile fraîche servant à fermer les jarres?

R. H. — On évitait ainsi qu'on ne parvînt à les ouvrir sans contrôle. Quant à la symétrie, supposons que vous fassiez rouler le cachet. Vous venez d'imprimer l'arrière-train, par exemple, d'un fauve. Eh bien ! vous voyez cet arrière-train imprimé avec la queue à gauche ; mais vous le retrouvez en même temps sur le cylindre avec la queue à droite. Ainsi, continuellement la symétrie naît sous vos yeux. Or, n'est-il pas très curieux que la symétrie n'ait jamais été cultivée aussi constamment que dans cette civilisation mésopotamienne?

Mais je voudrais énumérer ces trois thèmes, que nous avions commencé à dégager.

Après le *visuel*, il y a le *manuel*. La pratique d'un métier entraîne une certaine psychologie qui, à son tour, entraîne certaines formes. L'ouvrier du métal quand il a forgé une bande ou un fil est souvent embarrassé par son extrémité inemployée : il l'enroule. Encore aujourd'hui, quand le ferronnier fait une grille de jardin, spontanément, il tire son décor de ces spirales. Or, on constate qu'au moment où le métal surgit, la spirale prend une place énorme dans le grand répertoire de l'art.

P. S. — Oui, l'artisan devient objectif, clairvoyant grâce à cet outil qui lui permet de rayonner sur un monde ou de dominer une matière qui, jusque-là, était ingrate, opaque. Et peut-être ce que vous venez de dire renouvelle complètement notre conception de l'art magique. On pensait toujours que l'art magique c'était une expression de l'adoration de l'homme pour sa victime, cette bête qu'il va tuer et dont il attend sa nourriture pour le jour même. Eh bien ! c'est peut-être tout autre chose.

R. H. — C'est une possession manuelle.

P. S. — Et c'est cela le moyen infaillible de la magie... cette représentation qui rend la volonté accessible, comme cette *reconnaissance* qu'on a pour l'outillage qui élargit les pouvoirs de l'homme dans la nature. Et cette *reconnaissance* s'exprime par

la délectation esthétique avec laquelle on va travailler cet outil qui permettra de conquérir le monde.

R. H. — Et alors, il faudrait introduire ici le troisième élément : après l'*expérience visuelle* et l'*expéaience manuelle*, l'*expérience mentale*. C'est qu'un homme d'une époque déterminée, par sa religion, ou par les philosophies qui traînent dans l'air du temps, sans même qu'il ait même eu à les lire, a une certaine conception du monde. Eh bien ! cette conception du monde se traduit également dans la vision du monde.

Et c'est ainsi que, j'ai essayé de le montrer, l'art roman, qui correspond à une phase religieuse profondément marquée par la pensée de saint Augustin croit surtout, comme au temps de Platon, à l'existence de l'idée dominant le réel. Or dans l'art roman, on constate que les formes conçues par l'esprit, les formes géométriques dominent, ou tout au moins veulent dominer la pesanteur et les forces matérielles. Au contraire, le gothique s'épanouit au moment où triomphe saint Thomas d'Aquin, au moment où Aristote est rentré en scène : c'est un art qui fait dépendre ses formes de l'expérience concrète. Qu'est-ce qu'une cathédrale gothique? C'est l'expérience de la pesanteur utilisée comme par un ingénieur ; la forme est dictée par les possibilités pratiques et les nécessités techniques de la pesée et de l'équilibre.

P. S. — Oui, et nous pouvons résumer la première partie de cet entretien en disant que cette histoire de l'art, exposée dans *L'art et l'homme*, est tout à fait différente d'une histoire du costume, par exemple, d'une histoire du mobilier, où chaque forme ne tiendrait que prise dans un ensemble de préférences ou d'aménagements, et ne serait plus que des vestiges une fois que ces préférences et ces aménagements auraient été dépassés. Ce n'est pas une histoire dont les étapes sont scellées, c'est une histoire dont les étapes, sont ouvertes, puisque c'est toujours l'homme dans son rapport avec le milieu et dans son effort pour agir sur ce monde, qui se sent aux prises, en même temps, avec ses enchantements, puisque ses enchantements également lui permettent d'exercer son influence sur cette unité qui prend forme par l'art.

R. H. — Car ce mot « *enchantement* » nous montre l'autre aspect fondamental de l'art. Si, d'une part, par le visuel et le manuel, l'artiste dépend de son temps — et c'est par là qu'il est conditionné par son époque — ce que Taine avait vu, il ne faut pas oublier que cela est seulement un point de départ pour lui ; comme vous le disiez, il l'utilise non plus dans un but pratique, mais pour un enchantement. Et cet enchantement vient de quoi? Il vient de la qualité. C'est-à-dire que du monde pragmatique l'artiste fait passer les données contemporaines dans un monde qui est uniquement un domaine de la qualité. Cette recherche du mieux, de la valeur, de la qualité sort de l'histoire ; elle fait que l'art, tout en étant parallèle à l'histoire, la surplombe continuellement et y échappe, je dirai même : la domine sur un plan qui n'a plus rien à voir avec l'évolution.

P. S. — Oui. Puis, il y a encore autre chose : cette espèce de plaisir physiologique au départ de la création des formes. Vous montrez par exemple que, l'idée de la vélocité, l'artiste préhistorique la découvre dans le souvenir d'une chasse dont il s'est occupé ensuite de dégager les lois d'organisation générale qui ont structuré cette belle journée. Et le mouvement entre ainsi dans l'art préhistorique. C'est un plaisir physique qui engendre ensuite, à partir du moment où il prend forme par l'idée artistique, la vélocité et le plaisir esthétique.

R. H. — Ah ! il y une idée qui s'impose, par exemple, à moi, et que j'ai suggérée dans ce livre : les formes statiques, les formes immobiles, symétriques, qui jouent l'éternité, se retrouvent surtout dans les civilisations agricoles, celles où l'homme a acquis une expérience de la vie localisée sur le petit lopin de terre où on ne bouge guère et où tout se renouvelle régulièrement selon le cycle des saisons. Et j'ai été frappé que l'apparition des formes « dynamiques », des formes mouvantes, où domine le tracé, par exemple, c'est-à-dire le mouvement d'une ligne que l'œil peut « suivre » et qui quelquefois paraît sans début ni fin coïncide avec les civilisations du déplacement : les nomades des steppes, par exemple, l'art arabe également, qui est un art de l'infini et de la répétition, ou alors l'art des navigateurs : les Vikings, les Océaniens et les Crétois, qui pourtant, grand Dieu, n'ont pu avoir aucun rapport, puisqu'ils vivaient à des millénaires différents, et surtout en des parties du monde sans contact, retrouvent les mêmes formes animées, agitées, redisons le mot, « dynamiques ». Mais pourquoi? Sans doute parce qu'ils ont cette expérience de la mouvance et de la fluidité de la mer.

Il y a donc une expérience de la vitesse, chez l'homme, ou au contraire, une expérience de l'immobilité, et l'art reflète cette connaissance fondamentale qui vient de sa vie.

P. S. — Donc, l'art change avec l'homme, l'art évolue, connaît des mutations soudaines qui sont liées aux transformations complètes de la vie, le jour où on passe de l'état de chasseur à l'état d'agriculteur, de l'état d'agriculteur à la vie des villes. Et constamment l'art traduit une relation équilibrée entre l'homme et le monde. Mais, sous ces mutations, en même temps, vous montrez sans cesse la continuité sous-jacente. Ainsi, dans votre tableau de l'art, vous recherchez sans cesse des affinités, par exemple entre les Crétois et puis l'art de la vallée du Nil ; on peut dire que l'homme trouve, mais ces découvertes, il ne se laisse pas surprendre par elles. Constamment il essaie en même temps de revenir en arrière et de retrouver dans le passé une accélération correspondante.

R. H. — Je crois en effet qu'il y a dans l'art un premier aspect qui frappe, qui est la diversité, ce renouvellement, cette invention perpétuelle, car l'art est création. Et ceci pose un problème esthétique : dès que la création cesse, il n'y a plus art, mais académisme, c'est-à-dire répétition. N'importe quelle forme d'art, fût-elle

sublime, si elle n'est que répétée, copiée, si elle cesse d'être créée, perd sa valeur d'art, et il y a là, justement, une des grandeurs du phénomène artistique.

L'art est donc perpétuel renouvellement. Et pourtant, comme vous l'indiquez très bien, il y a, sous-jacente, une continuité. Cette continuité vient de ce que l'homme, d'abord, ne veut rien perdre...

P. S. — Oui, il ne renonce jamais ; il trouve de nouveaux matériaux, mais il ne renonce pas.

R. H. — Les formes, par exemple, qui ont été acquises dans une étape antérieure, seront intégrées dans l'étape suivante ; quelquefois elles paraîtront oubliées, mais elles auront été conservées dans un recoin, comme la graine enfouie, et, brusquement, on les reverra surgir.

P. S. — Oui, il y a des exemples qui sont tout à fait frappants. Vous citez l'alternance des carrés et des losanges, des carrés et des traits parallèles dans le néolithique, et ensuite vous retrouvez ces mêmes carrés et ces mêmes traits parallèles...

R. H. — ... Au premier âge du fer.

P. S. — Et plus tard, ce seront encore les métopes et les triglyphes du temple grec.

R. H. — Il y a donc, dans cette histoire de l'art, de mystérieuses continuités ; tantôt l'art est cumulatif ; c'est ce qui arrive dans une civilisation comme la nôtre, par exemple, qui ayant son vaste musée imaginaire, connaît tout, ou tout au moins veut connaître tout le connaissable et le cumule. Tantôt dans d'autres civilisations, qui sont des civilisations partisanes, si l'on peut dire, on préfère certaines formes à d'autres avec exclusivité et on abolit celles qui existaient avant, mais ces formes éliminées, on les voit resurgir cent ans, ou mille ans plus tard.

Tout cela, d'ailleurs (je voudrais souligner cet autre aspect) apparaît, je crois, dans un livre conçu à la façon moderne, c'est-à-dire visuelle, par la place donnée à la photographie. Et pourtant dans ce livre nous avons essayé de développer le texte, parce que jamais le texte ne mourra et jamais certaines choses ne pourront être exprimées autrement que par des mots solidaires des idées.

P. S. — Donc la photographie a l'avantage de montrer dans le détail, et dans le détail le plus minutieux, le travail de l'artiste, et cet artiste, on s'aperçoit qu'il ne détruit jamais ; et s'il construit autre chose, c'est en imitant ; il n'imite pas d'ailleurs platement, il imite en s'efforçant de détruire intelligemment ce qu'a fait son prédécesseur pour faire autre chose et aller plus loin. Il observe comment les parties se composent et s'ordonnent et il s'efforce de retrouver l'élan de son prédécesseur pour le dépasser.

R. H. — C'est pourquoi il me semble que, quand ce livre sera terminé, on pourra imaginer l'histoire de l'art, non pas comme des courants parallèles ou comme un courant unique que j'évoquais tout à l'heure, animé de tourbillons...

P. S. — Ou une idée militaire des civilisations qui se recouvriraient les unes les autres.

R. H. — ... Comme une stratification dans un terrain, par exemple...

P. S. — ... Où elles s'anéantiraient pour rien.

R. H. — Non, je crois qu'il faut voir l'art et toute la civilisation comme un arbre. Il y a là une tige qui, au début, paraît unique, puis on la voit diverger dans des branches qui ont l'air de partir sur des lignes contradictoires, et pourtant, tout cela forme un arbre total, de plus en plus haut, de plus en plus riche, de plus en plus feuillu. Il y a des branches qui cassent parfois, des branches qui meurent, mais la vie passe par-dessus tout cela, et il reste toujours cette masse qui grandit et qui croît non seulement en volume, mais qui croît, Dieu merci, également en élévation. Cette élévation, cette montée, je crois que l'art y contribue au moins autant que toute autre activité humaine. Et c'est pourquoi il s'associe aux plus hautes formes qui sont la connaissance et la religion.

P. S. — Il faut dire que l'esthétique c'est pour vous la science des formes, et non plus du tout la science du beau, comme cela pouvait l'être pour un théoricien du XVIIIe siècle. Quelle que soit sa valeur, quel que soit son attrait sensible, un objet, à partir du moment où il traduit une vision du monde et une fabrication, exprime le jeu artistique.

R. H. — Je voudrais aussi que ce livre vînt contribuer à la conscience de ce que nous sommes, à la conscience de ce qu'est l'Europe, car il me semble que notre époque en perd un peu le sentiment. Jadis, on employait le mot « défaitiste » ; nous sommes des défaitistes de nous-mêmes, et je crois que quelfois nous allons jusqu'à une espèce de suicide moral. Nous semblons admettre notre décadence dans le monde. C'est une fausse perspective. Toute décadence se surmonte. Certes, il faut bien le dire, toutes les civilisations ont été capables de créer un art comparable au nôtre ; il y a eu des génies partout, il y a eu des chefs-d'œuvre partout, mais ce qu'il n'y a eu nulle part, c'est justement cette lucidité dont j'essaie d'être le bénéficiaire en la condensant dans cette histoire générale : l'Europe est la première civilisation qui ait voulu connaître et comprendre toutes les autres, même celles qui sont ses adversaires, et les comprendre selon leur esprit propre. Que nous ayons été capables de découvrir ainsi tout l'univers humain, de pénétrer peu à peu ce qui, d'abord, nous était incompréhensible, d'aimer même ce qui était le plus contraire à notre génie, cela prouve que l'Europe, plongée dans l'évolution universelle, reste à la pointe de cette lucidité sans laquelle l'humanité n'aurait plus de sens. C'est parce qu'elle incarne le sens universel de l'homme, auquel ce livre veut être dédié, que l'Europe doit durer.

Introduction à la poétique de Jacques Maritain

La prise de conscience de l'art comme activité créatrice a sans doute contribué — c'est là un accident — à la genèse du mythe d'abord philosophique, puis social, de la praxis. Celle-ci, par un choc en retour, risque de rejaillir sur la conception que d'aucuns se font de l'activité artistique, où ils seront tentés de ne voir qu'une pure efficience. Jacques Maritain, tout en faisant pleinement droit aux exigences de créativité de l'art, bien plus, en les justifiant métaphysiquement, lui rappelle qu'il ne sera authentiquement créateur, ou selon le mot de Dante « petit-fils de Dieu » — car l'art humain ne peut que continuer le travail divin de la création — que dans la fidélité absolue à ses sources tout à la fois contemplatives et créatrices. C'est à la condition que l'artiste *pâtisse* dans sa subjectivité la plus profonde quelque réalité existentielle, dans une expérience contemplative, vécue mais non connue, que s'éveillera en lui la source créatrice ; source qui, pour s'épancher dans une œuvre, demande à passer par le canal de l'activité artistique. Tout dépend donc ici, y compris le processus dynamique de l'art jouant un rôle indispensable, mais instrumental, d'une surabondance intérieure, qui est expérience vitale et surgit comme un *don*, en sorte que cette actuation créatrice est éprouvée tout d'abord, dans un recueillement et une concentration pacifique de toutes les énergies de l'âme, comme une *passivité* d'ordre supérieur.

Bien entendu, c'est avant tout de l'art au sens moderne que nous parlons ici, de ces arts que J. Maritain appelle autonomes, parce qu'ils sont libres de la liberté même de l'esprit, et que les artistes eux-mêmes continuent d'appeler beaux-arts, quand bien même ils croiraient par aventure avoir définitivement rompu avec la beauté. Notre propos n'est pas d'entrer dans toutes les distinctions que requiert la philosophie de l'art de J. Maritain, mais de frayer un chemin au lecteur jusqu'au cœur de sa philosophie de la création poétique et de son esthétique, telles qu'elles s'offrent selon une large, vivante et libre synthèse dans son dernier ouvrage *l'Intuition créatrice dans l'art et la poésie* (1). « Ce livre, nous avertit d'emblée l'auteur, n'est pas le moins du monde un traité des arts. Je ne suis ni un historien de l'art, ni un critique d'art. Mon enquête est d'ordre philosophique » (p. 4).

C'est bien à la manière d'une enquête que procède J. Maritain, avec probité et sagacité, avec toute l'invention et la prudence requises en des domaines jusqu'ici à peine explorés : il donne comme conjectural ce qui lui paraît encore comme tel, ne se contente pas de découvertes, mais pousse l'élucidation jusqu'à ce

(1) Traduction à paraître de l'édition américaine : *Creative Intuition in Art and Poetry*, Bollingen series, XXXV-1, Pantheon Books, New York, 1953. Les citations se réfèrent à cette édition qui sera publiée par les édit. *Alsatic*.

que la pleine lumière philosophique soit faite. Mais, par extraordinaire, cette enquête rigoureusement conduite a le caractère fabuleux d'une quête, tant elle révèle de profondeurs insoupçonnées de la vie préconsciente et de l'activité créatrice de l'esprit. « C'est, écrivions-nous dans une étude récente (1), toute l'aventure humaine et les richesses de son expression artistique, l'aventure particulièrement de la poésie et de la peinture modernes, qui, soit directement, soit indirectement sont illuminées de l'intérieur par cette descente aux enfers de l'inconscient poétique, dont les surréalistes se réclament comme d'un monde sauvage, mais qui cache et abrite, beaucoup plus fondamental, un paradis de pureté ontologique et d'innocence créatrice. Le processus de prise de conscience de la poésie moderne s'achève ici dans une investigation magistrale, où l'expérience poétique telle que nous la révèlent les témoignages rendus concertants des poètes, des peintres, des musiciens, est étudiée de manière systématique et jusque dans ses racines métaphysiques. La rigueur de la démarche et de l'analyse n'empêche pas cependant qu'une sorte de dialogue symphonique conduit par le philosophe s'établisse avec les plus grands génies de tous les temps. »

Cette surabondance, intérieure à la subjectivité nocturne de l'artiste, à laquelle nous faisions allusion plus haut, et qui est la source de son activité artistique, appelons-la l'esprit de poésie. La *poésie* ne concerne donc pas seulement un certain art particulier du langage, quelle que soit sa forme plus ou moins stricte de prosodie, mais vivifie secrètement tous les arts, ce dont un critique aussi avisé que Stanislas Fumet prenait acte, en intitulant récemment *la Poésie à travers les arts*, un recueil d'études sur des peintres, des sculpteurs, des musiciens, des maîtres de l'art littéraire. Il y a donc en tout artiste vraiment créateur un poète dont les œuvres nous enchantent par leur sens poétique. Platon, pour sa part, désignait cette poésie du nom de *mousikè*, par quoi il entendait non seulement la musique, mais tout genre d'art qui dépend de l'inspiration de la muse.

La source créatrice, c'est-à-dire l'esprit en source, l'esprit de poésie, est un esprit qui anime l'art, tout en le transcendant. Mais en raison même de sa transcendance, c'est un esprit désarmé et en quête d'instruments, c'est un souffle qui ne peut donner forme qu'en passant par l'exercice opératif de l'art. La poésie est donc indissolublement liée à l'art.

La conception que J. Maritain se fait de l'art ainsi entendu au sens strict comme une action productrice de l'esprit humain, comme un *faire*, est assez connue, puisqu'il lui a consacré l'un de ses premiers ouvrages : *Art et scolastique*. Rappelons cependant avec lui « l'importance du rôle joué par l'intelligence ou raison dans l'art », sans méconnaître pour autant la contribution des autres facultés de l'artiste, en particulier des organes sensoriels et

(1) « La poésie et les sources créatrices dans la vie de l'esprit », cahier nº 19 de *Recherches et Débats*, consacré à *Jacques Maritain* (Fayard, juillet 1957).

de la main dans la fabrication d'une œuvre qui, à l'image de l'homme, comportera le plus souvent des composantes matérielles et spirituelles. Mais il n'y a pas vraiment de *faire* sans un *savoir-faire*, sans le métier ou la science propre au praticien ; ce savoir pratique ne concerne pas seulement les techniques en usage dans chaque art, mais proprement les *règles* qui sont à découvrir pour être appliquées dans l'effectuation de l'œuvre d'art. Plus profondément, l'exercice d'un art présuppose un talent, une maîtrise de la part de l'artiste ou de l'artisan, une qualification en lui de la raison ouvrière. Voilà ce que désigne la *vertu d'art*. Si nous nous demandons enfin pourquoi l'homme est un animal artiste, il ne suffira pas de répondre qu'il œuvre pour satisfaire exclusivement des besoins vitaux. Car s'il fabrique des œuvres qui ne servent à rien, c'est que ce besoin est plus fondamental en lui et n'est autre qu'un vœu de l'esprit. « L'intelligence en nous s'efforce d'engendrer. Elle est impatiente de produire, non seulement le verbe intérieur, le concept, qui demeure en nous, mais une œuvre à la fois matérielle et spirituelle comme nous-mêmes, et où passe quelque chose de notre âme. Par une surabondance naturelle l'intelligence tend à exprimer *au-dehors*, à chanter, à se manifester dans une œuvre... Laissée à la liberté de sa nature spirituelle, l'intelligence s'efforce d'engendrer dans la beauté » (p. 55).

Si ce désir et ce pouvoir de créer sont radicalement enracinés dans l'intelligence, s'ils constituent proprement la *créativité de l'esprit*, ils sont participés, ajouterons-nous, par l'imagination. D'autre part ce désir ne pourra se réaliser qu'en devenant désir de l'homme tout entier. Or, éveiller la libre créativité de l'esprit revient précisément à libérer la subjectivité en tant même que spirituelle, à la mettre en état de se déployer comme *sujet*, de se manifester comme source et centre de rayonnement. S'épancher dans la création, n'est-ce pas pour elle exercer pleinement sa liberté subjective, celle de s'exprimer elle-même, en recréant des mondes à sa guise ! La subjectivité humaine donc, parce qu'elle est esprit — « esprit dans la condition charnelle » — est foncièrement intéressée à la création artistique, et s'il est vrai qu'elle constitue un tout autonome, le choc existentiel qui pourra la mettre en branle, devra la toucher dans sa profondeur et sa totalité.

Mais c'est par une autre voie, plus expérimentale, que J. Maritain établit l'existence de cette expérience totale à l'origine de la création poétique. Il nous faudrait plonger à sa suite dans les profondeurs nocturnes du *préconscient de l'esprit*. Nous découvririons alors que ce qui émerge à la conscience des déterminations de l'intelligence et de la volonté, procède des sources de la connaissance, de la créativité et de l'amour, cachées dans la nuit transparente et originelle de la vitalité intime de l'âme. Nous saurions mieux discerner alors qu'au-delà de la raison logique, il y a la raison intuitive, qu'au-delà de son fonctionnement proprement rationnel, discursif, conceptuel, l'intelligence, qui est d'abord faculté de voir, exerce une vie plus profonde et moins consciente, mais plus libre. Car cette nuit maternelle de l'esprit ne se réduit pas à l'inconscient automatique et sauvage des instincts ; elle est

nuit transparente, irradiée par cette lumière active de l'intelligence que la tradition aristotélicienne appelle intellect actif ou illuminant. Ainsi ces profondeurs nocturnes mais transparentes ne constituent pas seulement le monde de la « prescience », selon le mot de Léonard de Vinci, elles renferment une réserve de vitalité, une vie de liberté où l'intellect n'obéit qu'à sa loi intérieure d'expansion et de générosité pour manifester sa créativité.

Seule, cette découverte des profondeurs de l'esprit permet d'éclairer ce fait paradoxal que présente dans toute sa violence l'art contemporain, celui d'être enraciné dans la raison ouvrière, et d'aspirer, quand il est mordu par la poésie, à se libérer de la raison. C'est qu'en vérité, tout en dépendant de la raison artistique et technique, quant à son exercice opératif, il aspire à ne dépendre comme de sa source que de l'intelligence intuitive et de la vie préconsciente de l'esprit.

Il faut ajouter que cette vie libre de l'intelligence enveloppe une vie libre de l'imagination, car elle se situe à la racine de l'âme qui est racine unique de toutes ses puissances. « Et parce que la poésie naît à cette racine de vie où les puissances de l'âme agissent de concert, elle implique une exigence essentielle de totalité ou d'intégrité. La poésie n'est le fruit ni de l'intelligence seule, ni de l'imagination seule. Tout au contraire, elle procède de la totalité de l'homme, sens, imagination, intelligence, amour, désir, instinct, sang et esprit tout à la fois. Et la première obligation du poète est de consentir à se laisser ramener à ce lieu caché, proche du centre de l'âme, où cette totalité existe à l'état de source créatrice » (p. 111).

La poésie naît donc à la racine même de l'âme, antérieurement à toute différenciation de celle-ci en sphères du logos, de l'ethos ou de l'image. L'expérience une et vitale dont elle procède, participe tout à la fois de l'élan créateur, de la connaissance imaginale et du sentiment. Si une certaine connaissance est impliquée là, il faut prendre garde qu'étant connaissance émotionnelle, elle est plus expérience que connaissance et d'autre part « connaissance au minimum de connaissance, mais au maximum de virtualité germinative », c'est-à-dire connaissance qui ne se sait pas, qui n'est pas pour connaître, mais tournée vers la création.

Cette connaissance inviscérée à l'activité créatrice a lieu par mode de sympathie et de résonance dans la subjectivité ; en elle l'homme et le monde s'interpénètrent, le sujet et l'objet se confondent, et c'est à la réalité concrète en ce qu'elle a de plus existentiel et de plus singulier que la subjectivité communie ainsi pour s'exprimer elle-même. Une telle connaissance, ineffable en elle-même, n'est pas conceptualisable et tend à s'exprimer comme dans un verbe, dans une œuvre extérieure qui la dise.

Je sais que l'expression *connaissance poétique* est pour certains une pierre d'achoppement. Ils ne conçoivent la connaissance que portée à son terme de connaissance et dans la ligne même qui lui est propre. Ils semblent oublier qu'elle s'accompagne déjà de la production d'un verbe intérieur. Ils croient donc qu'il s'agit ici d'une conception théorétique de l'art. Le mot connaissance n'est

peut-être pas le meilleur ; à vrai dire le langage, même philosophique, n'en présente aucun qui convienne parfaitement, et qui nous dispense de penser la réalité originale que vise J. Maritain. Les termes de contemplation affective et préconsciente, celui que nous allons employer plus loin avec J. Maritain d'intuition poétique doivent être repensés dans la perspective créatrice qui est ici fondamentale. L'expérience poétique, parce qu'elle met en branle toutes les puissances de l'âme, à commencer par la créativité de l'esprit, est prégnante, dans son élan même vers la création, de connaissance affective, en un certain sens virtuelle (1), bien que déjà formée et *formatrice*, et qui sera connue (et sentie) de manière plénière et consciente par le poète lui-même seulement dans l'œuvre d'art et par elle.

Eh bien ! cette sorte de connaissance survient au poète par le moyen de l'émotion, et c'est dans un mouvement de retour spontané sur soi que celui-ci l'éprouve. Ce rôle créateur n'est joué par l'émotion que si elle est assez profonde pour affecter l'âme tout entière, et pour être reçue dans les sources vives de la nuit originelle de l'esprit. Alors, cette émotion qui porte avec elle la réalité singulière que le poète pâtit, dans la profondeur de sa subjectivité, va devenir émotion spiritualisée, intelligenciée, émotion évocatrice de tout ce qui lui est consonant et qui remplit la subjectivité et la révèle — en termes philosophiques, il s'agit là d'une émotion intentionnelle. C'est par le moyen de cette émotion que jaillit dans le sommeil secrètement vigilant de l'esprit, l'éclair de l'intuition poétique, ou plutôt l'intuition poétique est cette émotion même spiritualisée et devenue intentionnelle.

« Dans l'intuition poétique la réalité objective et la subjectivité, le monde et le tout de l'âme, coexistent d'une manière inséparable. Alors le sens et la sensation sont ramenés au cœur, le sang à l'esprit, la passion à l'intuition. Et de par l'actuation vitale, quoique non conceptuelle de l'intelligence, toutes les puissances de l'âme sont actuées ainsi par la racine » (p. 124). L'intuition poétique est cette actuation vitale, première et pure de la libre créativité de l'esprit. C'est par elle qu'est éveillé l'esprit en source, et dans sa totalité concrète d'esprit incarné ou de subjectivité, et dans l'unité concrète aussi de ses fonctions contemplatives et créatrices d'esprit qui ne peut normalement connaître, sans que joue instrumentalement sa créativité, et qui ne peut créer sans connaître à quelque degré.

« Éveillée dans l'inconscient de l'esprit, à la racine de toutes les puissances de l'âme », l'intuition poétique « révèle au poète, dans l'obscure connaissance qui naît d'une émotion intuitive, tout ensemble sa propre subjectivité et les sens secrets des choses ». Comment le révèle-t-elle au poète, sinon d'abord par le jaillissement d'un chant?

GEORGES BRAZZOLA.

(1) Pour plus de précision, disons que cette connaissance poétique encore inconsciente est une actuation première de l'esprit qui ne la vit pas encore en acte second ou par son opération.

La musique des pulsions intuitives

1. Quand Albert Béguin, dans son essai sur *Poésie et Mystique* (1), parle des images qui « montent des profondeurs de l'être et *composent un chant* » encore inexprimé, il fait allusion à quelque chose que je crois être expérience commune chez les poètes. C'est un fait remarquable, sur lequel il importe d'insister, que le tout premier effet, le tout premier signe de la connaissance et de l'intuition poétiques, dès qu'elles existent dans l'âme — et avant même toute amorce d'exercice opératif — consiste en une sorte d'ébranlement musical qui se produit dans la profondeur des sources vives où elles prennent naissance. Il est extrêmement important, à mon avis, de distinguer la musicalité des mots (même de ces mots intérieurs et non encore extérieurement proférés) de cet ébranlement musical dont je parle actuellement, qui est lié à l'intuition poétique elle-même et où les mots ne jouent aucun rôle. Pris en lui-même, il *précède*, du moins d'une priorité de nature sinon toujours dans le temps, l'effusion des mots, et il convient de le considérer à part et pour lui-même.

Une sorte d'ébranlement musical, de chant informulé, sans paroles ni sons, absolument imperceptible à l'oreille, perceptible au cœur seulement, voilà le premier signe où se reconnaît la présence dans l'âme de l'expérience poétique (2). Comment rendre compte de ce fait? Si toutes les analyses précédentes sont vraies, on peut dire, me semble-t-il, que d'un côté on a un éclair actuel de connaissance — expérience poétique, intuition poétique — né de l'émotion spiritualisée dans la vie préconsciente et non conceptuelle de l'intellect. Et de l'autre on a un milieu spirituel — une sorte de monde fluide et mouvant, activé par la lumière diffuse de l'intellect illuminant, apparemment endormi mais secrètement tendu et

(1) Albert Béguin, *Gérard de Nerval*, suivi de *Poésie et Mystique* (Paris, Stock, 1936), p. 110.

(2) « Ce chant qui sans être encore formulé se compose au fond de l'âme — et qui demande à passer plus tard au dehors, à être chanté, voilà où se reconnaît l'expérience poétique proprement dite, dès l'origine orientée vers l'expression. » Raïssa Maritain, « Magie, Poésie et Mystique », *Situation de la Poésie* (Paris, Desclée De Brouwer ,1938), p. 63.

vigilant — et qui n'est autre que la vie préconsciente de l'intellect, de l'imagination et de l'émotion, vide de tout concept actuel ou idée, mais pleine d'images et de mouvements émotionnels, et où toutes les expériences passées, tous les trésors de souvenirs acquis par l'âme sont présents à l'état virtuel. C'est dans ce milieu fluide et mouvant que l'expérience et l'intuition poétiques existent, non pas virtuellement, mais en tant qu'acte ou actuation bien déterminée.

Comment n'éveilleraient-elles pas, n'ébranleraient-elles pas ce milieu vital, n'y feraient-elles pas naître comme des ondes? L'intuition poétique s'y déploie, et ce déploiement se produit dans le temps, onde après onde. C'est une sorte d'expression originelle, bien qu'elle advienne sans aucune parole : c'est une expression purement psychique, pour ainsi dire congénitale, qui prend naissance dans l'indivisible unité de l'intuition poétique. Je dis qu'il y a une sorte de musique dans le rapport de cette indivisible unité de l'intuition poétique et des unités partielles et successives de son expansion ou expression dans son propre milieu vital.

Je voudrais introduire ici un nouveau concept, qui me paraît nécessaire mais pour lequel il n'est pas facile de trouver un nom — disons charge dynamique ou *pulsion intuitive* (1), à la fois image et émotion. Chacune des unités partielles dont je viens de parler est un complexe d'images virtuelles et d'émotion, mises en branle dans le monde fluide et mouvant de la créativité de l'esprit, et essentiellement tendancielles, dynamiques et passagères. C'est ce complexe, éveillé par l'expérience poétique sous la lumière activante de l'intellect illuminant, que j'appelle charge dynamique ou pulsion intuitive. Aucune de ces diverses pulsions n'est une expression totale de l'intuition poétique, toutes dépendent essentiellement de son indivisible unité. Entre elles il y a mouvement et continuité. Et cette continuité mouvante entre unités partielles (qui s'origine à l'indivisible unité de l'intuition poétique et à travers laquelle celle-ci passe) n'est rien d'autre qu'une *signification* libérée dans un *mouvement* : c'est-à-dire une sorte de mélodie — à l'état de source, une mélodie originelle — « mélodie » étant pris dans un sens purement analogique, car il ne s'agit pas de sons, mais seulement de charges psychiques d'images et d'émotion que l'oreille ne peut entendre. Au moment dont nous parlons, au moment

(1) « Pulsion » n'est pas un mot courant, ni en français ni en anglais, bien qu'il figure dans le dictionnaire de Littré comme dans *The Shorter Oxford Dictionary*. Je prends la liberté de me l'approprier, parce que je ne trouve pas de meilleur terme pour désigner la sorte d'onde ou de vibration mentale, chargée d'unité dynamique, dont je parle ici.

du déploiement initial qui ne fait qu'un avec l'existence de l'intuition poétique, les images enveloppées dans les pulsions sont presque inconscientes et imperceptibles, seulement à l'état naissant ; quant à l'émotion qui s'y trouve contenue, c'est l'émotion même, spiritualisée et intentionnelle, par laquelle surgit l'intuition poétique, qui commence alors à éveiller des harmoniques émotifs. C'est ainsi que m'apparaît l'*ébranlement musical* immédiatement produit par l'expérience et l'intuition poétiques.

2. Mais l'expansion de l'intuition poétique dans son milieu vital va grandissant, et en même temps les pulsions intuitives se déploient et deviennent de plus en plus distinctes ; des images explicites s'éveillent, des émotions plus distinctes résonnent dans l'émotion fondamentale. Il y a alors dans l'âme du poète un ébranlement musical accru, une musique non plus quasi imperceptible, mais de plus en plus intense, dans laquelle les silencieuses relations rythmiques et harmoniques des pulsions intuitives, en même temps que leur silencieuse mélodie, émergent à la conscience. Cet ébranlement musical accru est l'amorce spontanée de l'exercice opératif ; avec lui commence le processus d'expression, en un premier stade passager et tendanciel. Cette musique, pourtant, est encore inaudible — ce n'est pas la musique des mots, c'est celle des pulsions intuitives à l'intérieur de l'âme. C'est à elle, sans doute, que Mallarmé faisait allusion lorsqu'il écrivait : « *Le chant jaillit de source innée, antérieure à un concept,* si purement que refléter au dehors mille rythmes d'images » (1) ; et Coleridge aussi quand il notait que « l'homme qui n'a pas de musique dans l'âme ne sera jamais un vrai poète » (2)

O pure of heart! thou need'st not ask of me
What this strong music in the soul may be! (3)

Mais il ne suffit pas de parler de « musique dans l'âme », ou, comme Carl-Gustav Carus, de « ce chant » qui est une « merveilleuse confidence de l'Inconscient au Conscient », et

(1) Lettre non datée à Charles Morice (Mondor, *Propos sur la Poésie*, Paris, éd. du Rocher, 1946, p. 164). (C'est nous qui soulignons.)

(2) *Biographia Literaria*, chap. xv. Coleridge poursuit : « Le sens de la joie musicale, et le pouvoir de le produire, est un don de l'imagination ; on peut bien le cultiver et l'améliorer, en même temps que le pouvoir de réduire une multiplicité à l'unité d'un effet, et celui de modifier une série de pensées par une pensée ou un sentiment prédominants, mais on ne peut jamais l'acquérir. C'est là vraiment que *poeta nascitur non fit.* »

(3) *O cœur pur! Tu n'as pas besoin de me demander*
Ce que peut être cette forte musique dans l'âme!

qui est « sentiment » (1). Il faut essayer de voir de plus près la « source innée », et de comprendre comment

La musique est alors sentiment, et non pas son (2).

En fait, si nous connaissons l'existence dans l'âme du poète de cette musique inaudible, c'est qu'en écoutant le poème — surtout s'il s'agit de poèmes « modernes » ou post-baudelairiens — s'éveille dans notre âme une musique semblable. Mais comme je ne suis pas maintenant l'ordre de la découverte, mais celui de l'exposition logique, je suis contraint de parler du poète avant de parler du poème et de celui qui l'écoute. Je me heurte en outre à une difficulté spéciale, parce que je traite d'une réalité que je dois chercher *derrière* les mots, *comme si* j'étais en présence des mouvements de l'émotion dans l'imagination du poète, *avant* même la production des mots : or, il n'y a pas d'analyse philosophique possible dans ce domaine sans un tel effort de reconstruction introspective.

L'expression de l'expérience poétique passe alors, à mon avis, par un premier stade, purement imaginal et émotionnel. Ce stade est provisoire et tendanciel, il tend à l'expression verbale, et en fait il se manifeste parfois en même temps que le jaillissement des mots et leur « agencement sur le papier » (ou l'agencement des taches colorées sur la toile ou des notes sur la partition), qui constitue le stade second et ultime. Je crois pourtant que ces deux stades de l'expression poétique sont par nature distincts, et que l'expression transitoire par le moyen de ces signes *naturels* que sont les pulsions imaginales et émotionnelles est première, et précède par nature l'expression par le moyen de ces signes *sociaux* que sont les mots du langage.

3. Il y a donc deux musiques essentiellement distinctes — le mot musique ne convenant à l'une et à l'autre qu'en un sens analogique — la musique des pulsions intuitives à l'intérieur de l'âme, et la musique des mots, et des images con-

(1) « Tout ce qui travaille, crée, agit, souffre, fermente et couve dans la Nuit de notre âme inconsciente — tout ce qui s'y manifeste, d'une part, dans la vie de notre organisme, d'autre part dans les influences que nous recevons des autres âmes et de l'univers entier — ... tout cela monte, avec un accent tout particulier, de la nuit inconsciente à la lumière de la vie consciente ; et ce chant, cette merveilleuse confidence de l'Inconscient au Conscient, nous l'appelons : sentiment. » CARUS, *Psyché* (Pforzheim, 1846), pp. 263-264, trad. franç. dans Albert BÉGUIN, *l'Ame romantique et le Rêve* (Marseille, Cahiers du Sud, 1937), vol. Ier, p. 252.

(2) *Music is feeling then, not sound.*
Wallace STEVENS, *Peter Quince at the Clavier.*

tenues dans les mots (1), qui va passer hors de l'âme, dans le monde extérieur : comme il y a deux stades essentiellement distincts dans l'expression poétique, l'expression passagère par les pulsions intuitives, et l'expression finale par les mots. En un sens, tout cela est donné. Car l'intuition poétique *est donnée.* Et l'intuition poétique à son tour *donne* l'expression passagère par les pulsions intuitives, et l'expression finale par les mots. Mais avec le premier stade de l'expression poétique l'exercice opératif a déjà commencé ; et dès que commence l'exercice opératif, la vertu d'art entre en jeu. A ce premier stade de l'expression poétique par les pulsions intuitives, l'intelligence déjà est en alerte, j'entends uniquement pour écouter, écouter l'intuition poétique et ce qui est donné par elle, la musique des pulsions imaginales et émotionnelles ; et il arrive parfois que soit donné en même temps le premier vers du poème futur.

Au second stade de l'expression poétique — au niveau des mots — l'intelligence est plus que jamais en alerte ; elle est à l'écoute à la fois de l'intuition poétique et de la musique des pulsions intuitives, et, parmi tous les mots qui surgissent spontanément de l'inconscient, elle rejette tout ce qui ne consonne pas à cette règle primordiale.

Observons ici que les pulsions intuitives sont comme des étincelles partielles et secondaires d'intuition, qui dépendent de l'intuition poétique centrale, et qui sont éveillées dans l'esprit du poète tout au long du parcours de la création avec ses divers accidents. Elles peuvent être de très faibles charges d'émotion et d'images, auxquelles le poète a recours quand il a besoin d'un seul vers ou d'un seul mot. Ici encore la tâche essentielle de l'intelligence créatrice consiste à *choisir* entre les mots qui s'offrent spontanément.

Mais à ce second stade, et à mesure que se développe le processus de production, l'intelligence créatrice est aussi à l'œuvre en tant que raison ouvrière : elle accomplit une tâche artistique proprement dite, appliquant les règles secondaires du faire, veillant à l'agencement des mots, pesant et vérifiant tout. Ici s'exercent la patience et l'exactitude, et toutes les vertus de l'artisan ; l'intelligence travaille encore et toujours, reprend sans cesse sa tâche, se sert de tout ce qu'elle sait, et fait preuve de la sagacité la plus active pour être fidèle à sa propre passivité, qui est d'un ordre supérieur, à l'actua-

(1) « On peut découvrir dans les pièces de Shakespeare une construction musicale dans certaines scènes, dans l'œuvre entière quand il s'agit de ses chefs-d'œuvre. C'est une *musique des images* aussi bien que des sons. » T. S. ELIOT, *The Music of Poetry* (Ker Memorial Lecture, Glasgow, Jackson, 1942), p. 25.

tion indivisible reçue qui l'inspire — intuition poétique et signification sans paroles ou mélodie — et qu'elle ne cesse d'écouter. Et cet effort de loyauté suprême peut être repris même après plusieurs années.

Car le poème est un objet fait de mots — et les mots sont le plus ingrat et le plus traître des matériaux — de sons qui n'ont guère de couleur ni de variété, de signes usés par l'usage social, hantés par une foule d'associations accidentelles, et obstinément fixés jusque dans leurs dernières connotations. D'autant plus transcendante est la révélation intérieure — ineffable en elle-même, contenue dans l'intuition poétique, au sein de la nuit créatrice de l'âme du poète — qu'un ouvrage de mots doit exprimer par des signes et des symboles, en irritant les sens et en séduisant la raison — d'autant plus exigeante, et en quelque sorte crucifiante, est la tâche imposée à la vertu d'art. A l'impossible nul n'est tenu ; c'est pourtant ce qui est requis du poète.

JACQUES MARITAIN.

(Traduit de l'anglais par Irène Ramon-Fernandez et Georges Brazzola.)

Ce texte est extrait de *Creative Intuition in Art and Poetry*, Bollingen Series, XXXV-I, Pantheon Books, New York, 1953 (début du chapitre VIII). A paraître sous le titre de *l'Intuition créatrice dans l'art et la poésie*, traduction de Irène Ramon-Fernandez et Georges Brazzola.

L'art « abstrait » et l'art « absolu »

« J'ai l'impression qu'aucun critique n'a jusqu'ici compris ou ne s'est donné la peine de comprendre la gravité du drame qui se joue en ce moment dans le monde des arts. »

Gino SEVERINI.

1

L'apparition, aux environs de 1910, de la peinture abstraite — que celle de la sculpture abstraite devait suivre de peu — contemporaine de celle de l'architecture fonctionnelle, de la musique atonale, de la psychologie des profondeurs, de la théorie atomique, de la logistique etc..., marque l'apogée d'une révolution qui avait commencé près de deux cents ans plus tôt.

La littérature consacrée à l'art abstrait est immense. Le moment semble venu de classer la masse des réflexions, pensées et commentaires qu'il a suscitée et d'en extraire ce qui est utilisable. Mais, à s'y appliquer, on ne tarde pas à constater qu'un petit nombre de formules stéréotypées — topoï — y reviennent sans cesse. On a l'impression que les plus fréquemment employées sont précisément les moins défendables. Telle par exemple l'idée que l'art abstrait aurait été « provoqué » par la photographie — ou celle, répétée à satiété, qu'il serait l'équivalent artistique du tableau que la physique nouvelle se fait du monde — ce qui n'est justement rien moins qu'un tableau. Insoutenable aussi le parallèle fastidieux entre l'art abstrait et la musique « non vocale » des temps anciens. C'est là un contresens auquel il serait d'autant plus nécessaire de mettre fin par les arguments les plus péremptoires que les artistes abstraits ont souvent poursuivi le but illusoire de faire réapparaître dans leurs œuvres la structure de la musique. Mais la musique « absolue » n'est elle-même qu'un enfant du XIX[e] siècle (Th. Georgiades) et le véritable parallèle opposerait à l'art abstrait la musique dodécaphonique, ainsi que le suggère déjà la simultanéité de leur apparition. Il est

complètement faux d'autre part d'établir un lien entre l'art abstrait et l'art ornemental de tous les temps, qui n'est abstrait qu'en apparence. Le fait que l'art ornemental a été délaissé au moment même où l'art abstrait affirmait sa victoire suffit à enlever à cette opinion tout fondement. Il serait sans doute utile de commencer par dénoncer une fois pour toutes les erreurs. Mais je préfère mettre en lumière — quitte à n'en esquisser que les contours — deux ou trois idées qui me semblent fondamentales pour juger sainement du phénomène de l'art abstrait et propres à mettre de l'ordre dans les recherches ultérieures. (Je ne puis éviter, ce faisant, de me référer par endroits à certains passages de mon livre *Révolution de l'art moderne* que je citerai sans autre indication.)

2

L'apparition de l'art abstrait est l'aboutissement logique d'un processus d'ensemble qui a commencé au XVIIIe siècle et s'est poursuivi depuis lors, non certes d'un mouvement uniforme et sans à-coups, mais au total avec la plus grande persévérance. Il se caractérise par un effort constant vers des catégories plus pures, des genres plus purs, des éléments plus purs. Tous les arts s'efforcent depuis lors à être parfaitement purs dans leur genre, c'est-à-dire entièrement affranchis de toute immixtion d'autres arts, complètement autarchiques et autonomes.

L'architecture expulse petit à petit tous les éléments des autres arts avec lesquels elle avait été unie jusqu'à la fin du rococo : d'abord les éléments scéniques, picturaux, plastiques et ornementaux ; puis les symboliques, allégoriques et représentatifs ; puis l'élément anthropomorphe. En toute rigueur, elle aurait dû finalement expulser aussi l'élément « concret » ; mais, pour qui bâtit, c'est là qu'est le but, le « devoir ». Seule une architecture sans but, déliée de toute obligation serait vraiment « pure ». C'est là un pas ultime que l'art de construire ne peut évidemment franchir. Il s'en approche cependant là où le but n'est pas pris au sérieux et sert seulement de prétexte à la réalisation d'idées « purement » architectoniques : il n'en manque pas d'exemples, et particulièrement dans les expositions.

La peinture expulse de même l'élément plastique, l'élément architectonique, la représentation (le « sujet »), la signification. La sculpture expulse l'élément pictural, l'élément tectonique et finalement, comme la peinture, sujet et signification.

Il n'est qu'*une* catégorie qui ne puisse devenir « pure » et « autonome ». L'art ornemental perd le fondement même de son existence si ses utilisateurs, s'efforçant vers la pureté, l'écartent. L'art ornemental est la seule catégorie de l'art que l'on ne puisse penser autonome. Et l'art ornemental meurt.

L'effort vers la pureté n'est pas seulement le fait des différentes catégories de l'Art mais aussi des éléments de chacune d'elles. Il sépare par exemple dans la peinture l'élément constructif de l'élément sensibilité et de l'élément fantaisie et chacun d'eux cherche à s'exprimer en toute pureté.

L'effort vers la pureté se manifeste dans l'exigence d'une « pureté matérielle » et dans la doctrine de la « pureté de style » qui a eu de si désolants effets.

Mais surtout, c'est l'Art lui-même qui s'efforce aussi à devenir tout à fait « pur », libre de toute motivation religieuse, éthique ou intellectuelle. Il rompt ses liens de toujours avec le Vrai et le Bien et se pose parfaitement autonome. De l'art qui ne soit rien d'autre que de l'art, tel est désormais le but. Faire un poème qui ne contienne que de la poésie, ce n'est pas seulement le rêve de Mallarmé mais aussi l'utopie des peintres et des sculpteurs abstraits.

Mais c'est ici qu'apparaît la surprenante dialectique de cet effort vers la pureté. Déjà Valéry avait dû convenir que construire un poème qui ne contienne que poésie est impossible et T. S. Eliot avait reconnu : « *If you aim only at poetry in poetry, there is no poetry either.* » L'Art « pur » est moins « art » que l'impur. L'architecture qui voudrait être tout à fait autonome tombe sous l'hétéronomie de la géométrie — processus dont je ne puis exposer ici la logique dialectique. L'esthétique pure qui ne vise à rien d'autre que l'esthétique aboutit, comme l'a génialement montré F. Schlegel, aussi nécessairement à l'absurde, au répugnant et à l'horrible que, chez le marquis de Sade, l'érotique concentrée sur ce qui n'est qu'érotique.

Ce retournement dialectique indique qu'il y a évidemment au fond de tout cela une conception fausse, inadéquate, de la pureté. L'alcool pur que l'on peut extraire du vin, « dénaturer », est bien, chimiquement, plus pur : ce n'est pas cependant du *vin* plus pur ; la pureté du vin est quelque chose d'entièrement différent. C'est une erreur essentiellement « matérialiste » de croire que l'œuvre d'un « tachiste » est de la peinture plus pure que celle d'un Cézanne, d'un Poussin ou du Titien vieillissant. C'est une erreur de penser que la Passion selon saint Mathieu est moins de la musique pure qu'un pur jeu dodécaphonique.

Il n'est pas douteux que cet effort vers une fausse pureté conduit finalement l'art hors du domaine de l'art. Le carré noir sur fond blanc que Malewitsch en 1913 présentait comme un tableau n'est certainement plus de l'art mais une simple manifestation de purisme. Il faudrait maintenant déterminer à quel point de ce chemin inexorable on a franchi les limites du domaine de l'art. Je reviendrai plus loin sur cette queston capitale.

Cette manière d'éclairer notre sujet me semble présenter l'avantage indiscutable de permettre non seulement de comprendre l'art abstrait mais, pour ainsi dire, de le·produire historiquement, d'après la maxime : *scimus quæ facimus.* Si à la manière d'un Esprit, on insuffle à l'art et aux artistes du milieu du XVIIIe siècle le désir de s'évertuer de toutes parts vers la pureté ainsi conçue on *doit* aboutir fatalement à l'art abstrait.

Mais quelle est la signification profonde de cette volonté de pureté? A quelles sources s'alimente-t-elle? Qu'est-ce qui en fait la force de fascination? Telles sont les questions, auxquelles il nous faut maintenant répondre.

L'art abstrait est apparu à un moment et en des lieux (1) bien déterminés de l'histoire européenne, et non à d'autres ; c'est donc dans cette histoire que doivent s'en trouver les conditions premières. Mais par un autre côté le problème présente un caractère plus généralement humain et touche, si l'on veut, à la psychologie des profondeurs. Car il est clair que seuls des hommes d'une structure d'âme toute particulière peuvent *s'identifier* à cet effort vers la pureté.

Historiquement, on pourrait voir là une sorte de catharisme moderne, une transposition esthétique du puritanisme ou de je ne sais quel spiritualisme puriste. On ne peut méconnaître de tels traits dans la profession de foi de Franz Marc. « J'ai perçu très tôt, écrit-il, l'homme comme laid ; l'animal me semblait plus beau, plus pur. Mais en lui aussi je découvris tant d'aspects repoussants et tant de laideur que mes interprétations devinrent instinctivement, de par une contrainte intérieure, toujours plus schématiques, plus abstraites. Les arbres, les fleurs, la terre, tout, d'année en année, m'apparut plus laid et plus répugnant jusqu'à ce que soudain la hideur de la nature, son *impureté* s'imposât à ma conscience. » Il convenait à ce spiritualisme que Marc, et avec lui beaucoup de peintres de cette catégorie, vissent dans l'Art un pont

(1) C'est, comme tant d'éléments de notre culture actuelle, avec les débuts du romantisme qu'en apparaissent les premiers linéaments. (Lankheit.)

vers le royaume des esprits, une nécromantique de l'humanité.

Une autre source de cette volonté de pureté pourrait être trouvée dans le déisme. La séparation de Dieu et de l'Homme — « Dieu pur » et « Homme pur », le Médiateur, le Dieu-Homme, étant nécessairement exclu après être devenu objet de scandale comme il fallait qu'il le fut — c'est la formule même du déisme. Séparation où il faut voir sans doute la préfiguration de toutes les séparations ultérieures. Mais le déisme est aussi la terre nourricière de la science moderne mécanistique et analytique.

Dans cet effort vers la pureté on devine une méfiance envers tout ce qui vit. Jamais, sous aucune de ses formes, la vie n'est pure. Ce qui est parfaitement pur est stérile. Une nature « plus pure » que la nature vivante, c'est la nature inorganique. Aussi voit-on les artistes, dès leur conversion à l'art abstrait, attirés comme par une force magique vers le monde de l'inorganique, vers cet « âge de pierre transparent » que Berdiaev a reconnu dans les œuvres cubistes de Picasso. Plus pur encore cet au-delà qu'est un monde des esprits sans résurrection de la chair. Mais pur aussi le monde des « préparations » chimiques, des produits de la science. Quelque chose de son esprit analytique et expérimental ne peut être nié dans certains courants de l'art abstrait. Ils en restent imprégnés même quand ils s'y opposent.

Ce ne sont là que quelques indications historiques provisoires. Elles seraient à préciser et à approfondir. D'ores et déjà cependant nous tenons une certitude : l'art abstrait est la forme d'art logique pour une époque où une forme d'esprit analytique a assuré dans l'ensemble sa domination et a su insensiblement entraîner l'Art, lui aussi, dans son orbite bien qu'il appartienne à un monde tout autre et beaucoup plus ancien. On ne peut considérer l'art abstrait comme une invention arbitraire.

3

Quand l'Art, dans son effort vers une pureté totale, s'est avancé si loin qu'il repousse l'objet figurable comme impur, il aboutit à un carrefour. Une branche de l'art « non-figuratif » veut encore offrir, sous des formes abstraites, une signification objective, une autre s'y refuse. Dans la pratique, il est vrai, les deux courants s'interpénètrent souvent.

La peinture ancienne, à toutes les époques, a représenté des objets extraits d'un monde réel, du visible ou de l'invisible ou de tels autres issus de leur conjonction. Il se peut que les

objets que l'on voit sur le tableau aient une signification qui n'apparaisse pas de façon immédiate, et il en est ainsi dans la plupart des cas même quand nous ne la discernons plus aujourd'hui. Il y a une peinture figurative *avec* signification et une autre *sans* signification. Un exemple banal : sur un tableau, une femme avec son enfant sur ses genoux. Cela peut signifier entre autres la Vierge et l'Enfant Jésus, ou la Reine et le Dauphin, ou la Charité. Dans le premier cas on a affaire à une peinture religieuse, dans le second à un portrait, dans le troisième à une allégorie. (Il y a aussi des tableaux, comme *les Aveugles* de Breughel ou *le Peintre et son modèle* de Vermeer, qui peuvent comporter plusieurs significations.) Mais le problème est tout autre s'il n'y a rien à chercher dans le tableau que purement et simplement ce qui y est effectivement représenté et visible : une femme avec un enfant. Enfin il est absolument différent si l'objet « femme et enfant » n'est qu'un prétexte pour montrer simplement, par exemple, une « composition en bleu et blanc ».

On trouve des différences analogues dans la peinture non figurative.

Quand ce qui est apparent dans un tableau a une signification non apparente, il est essentiel au point de vue artistique qu'il y ait une correspondance réciproque entre la représentation et cette signification. Comme Kandinsky l'affirmait vigoureusement en 1912 : ce n'est pas la maîtrise de la forme qui constitue la tâche de l'artiste mais l'adaptation de la forme au contenu ou, plus précisément, de la forme visible à la signification cachée. C'est là une maxime à laquelle l'art ancien aurait pu lui aussi souscrire sans hésitation.

Mais aussitôt une question se pose : une telle adaptation de la forme et de la signification, du visible et de l'invisible est-elle encore possible dans l'art non-figuratif? Et sous quelles conditions?

Une combinaison de triangles bleus et d'un disque jaune peut bien comporter quelque chose de ce qui caractérise pour la vue une nuit de lune — quelque chose de « lunaire » et de « nocturne » — et a donc le droit, du point de vue artistique, de figurer au catalogue sous cette dénomination. Mais dans ce cas il y a des restes de figuration qui orientent assez clairement vers la signification envisagée ; ils jettent comme un pont entre ce qui est visible et la signification qui, en tant que telle, ne l'est pas. La lune *est* « jaune » et « ronde » et la nuit *est* « bleue ». Des triangles bleus sont *comme* des montagnes dans la nuit ou comme des toits de maison.

Mais si à la place d'un rond il y avait un carré, le transfert ne se ferait plus et il ne servirait de rien que l'auteur assurât

— subjectivement ou même véridiquement — qu'il voit *lui* la lune carrée au contraire du soleil. Cette vision subjective et sa projection plastique ne s'imposeraient qu'à celui qui jouirait d'une vision semblable. Pour tous les autres le tableau serait comme un document chiffré dont ils ne pourraient trouver la clef ni en eux-mêmes ni dans le monde. Ils seraient obligés de penser que l'auteur leur signifie « qu'il n'a plus rien à dire à qui ne trouve et ne sent en soi la même chose que lui, autrement dit qu'il piétine ce qui est la racine même de la nature humaine. Car le propre de celle-ci est de tendre à un accord total avec les autres. » (Hegel). La renonciation à tous « véhicules » objectifs rend le tableau pour une large mesure subjectif.

Bref, des œuvres valables du genre « art abstrait sans signification » ne se peuvent concevoir que *si l'on croit encore à une correspondance objective entre les formes visibles et les significations qui leur sont adéquates, entre le monde du visible et celui de l'invisible,* mieux ! que *si l'on sait* en quoi elle consiste, si on connaît les relations analogiques qui existent entre le monde des sens, le monde spirituel et le monde intellectuel. Mais tant que l'on possède encore cette foi et cette connaissance on poursuit, sur un plan nouveau, le même but que l'art ancien. Ces correspondances ne peuvent s'exprimer plastiquement que si des restes de signification objective créent le « pont » nécessaire. Tel est par exemple le cas de presque toutes les œuvres de Kandinsky première manière et de la plupart de celles de Klee. Ce ne sont pas encore là en effet des œuvres réellement non-figuratives, ce n'est pas encore de la peinture tout à fait « pure », mais un cas limite entre la peinture figurative et la non-figurative. C'est dans cette zone intermédiaire qu'est née la majorité des œuvres vraiment importantes et humaines de la peinture et de la sculpture soi-disant abstraites.

Cette variété de l'art non-figuratif — de l'art *presque* non figuratif — est une forme moderne de l'*Allégorie;* elle vise comme elle à la représentation plastique de données abstraites. Si, dans l'art ancien figuratif, on pouvait représenter la géométrie par une femme, on peut aussi bien, dans le nouvel art non-figuratif, représenter une femme par une figure géométrique. Mais de même que l'on ne pouvait faire reconnaître cette femme pour une figure de la géométrie qu'en adjoignant à son image les attributs concrets de cette dernière, la combinaison de figures géométriques ne peut suggérer un rapport avec l'idée « femme » que si l'on y ajoute des attributs féminins, restes de « figuratif ». Un art qui se soucie encore de signification objective ne peut s'en passer. Sinon il ne lui reste

plus que l'expédient antiartistique de spécifier par écrit ce qu'il entend signifier, soit au bas du tableau, soit dans le catalogue. Il descend ainsi au niveau de la *musique à programme*.

Mais il en va de même pour la peinture et la sculpture abstraites que pour les révolutions, où les meneurs de gauche sont toujours débordés par de plus à gauche qu'eux. La rupture devient éclatante dès que l'œuvre non-figurative n'apparaît plus que comme *la traduction chiffrée de n'importe quoi*. Or on en arrive là quand on ne croit plus à des correspondances objectives, à des analogies, et quand tout repose sur l'arbitraire de l'artiste. C'est à bon droit que Gino Severini écrit de celui-ci : « Sa qualité d'être et sa personnalité d'artiste viennent de son identification avec le monde, de sa communion ontologique avec l'univers, et le fait « *art* » dépend de cette communion. Par conséquent les formes et les couleurs inventées en dehors de cette participation au réel n'expriment et ne signifient rien » (1). Pratiquement cette variété d'art abstrait qui n'a plus qu'une signification strictement subjective et objectivement indifférente ne se distingue plus de celle qui, par principe, entend ne présenter aucune signification au-delà de ce que l'œil perçoit (pour autant qu'existe cette inversion paradoxale du non-figuratif qu'est la copie quasi photographique de la nature).

A ce point la frontière de l'art est franchie. « Cependant on entend souvent proclamer que les formes et les couleurs ont en elles-mêmes leur signification ; c'est là une interprétation erronée et superficielle... » (2).

La coupure profonde n'est donc pas, comme on le prétend habituellement, entre l'art figuratif et l'art non-figuratif mais entre un art non-figuratif comportant une signification et un autre qui n'en comporte pas. *Sur le chemin vers la pureté ce n'est pas là où la figuration est abolie mais là où la signification disparaît ou devient arbitraire que la frontière de l'art est franchie.* La peinture non-figurative « avec signification » se rattache encore à la peinture figurative « avec signification ». Inversement, la peinture non-figurative « sans signification » a pour avant-coureur la peinture figurative « sans signification » ou plus exactement *cette* peinture figurative *pour laquelle l'objet ne signifie plus rien* et n'est plus qu'un prétexte pour faire « de l'art » et rien d'autre. « Cherchez l'art seul et vous n'aurez pas d'art » (3). (W. Weidlé.)

(1) En français dans le texte.
(2) En français dans le texte.
(3) En français dans le texte.

Il serait certainement judicieux de ne pas donner le même nom à des choses si différentes. Peut être pourrait-on s'accorder pour qualifier l'art non-figuratif *d'abstrait* quand il comporte une signification et d'*absolu* quand il n'en comporte pas. Mais, dans ce dernier cas, peut-on bien encore lui appliquer le nom d'art? C'est cette question, qu'il ne faut pas croire soulevée par des adversaires de l'art moderne, que nous allons aborder maintenant.

4

L'art « absolu », en réalité, présente encore un autre aspect qui le situe dans de nouvelles perspectives. Il a rompu ce dialogue avec la nature que l'art ancien, quelqu'en fût le style, avait poursuivi sans interruption pendant des millénaires, et il a fait de même avec la tradition. Il veut — nous l'avons constamment entendu proclamer par ses adeptes — se substituer à la nature et pour ainsi dire émerger de la tradition historique sur un plan d'absolu. Pour la bien saisir il faut situer cette hostilité à la nature dans l'ensemble de son contexte historique et la rapporter à ses motifs profonds. Prétendre que l'homme moderne bannit la nature de ses tableaux parce qu'il vit dans un monde où il ne la rencontre plus n'est qu'une vue superficielle et n'explique rien car ce monde c'est précisément l' « homme moderne » qui l'a fait.

Hegel a écrit que *l'homme ne sera tout à fait libre qu'en s'entourant d'un monde entièrement créé par lui*. Chez Hegel cette pensée garde une teinte idéaliste. Mais chez son élève Marx on la voit appliquée sans réserve à l'action pratique. C'est la technique qui maintenant, en toute réalité, entoure l'homme d'un monde vraiment fait par lui, le délivre par là même du sentiment d'aliénation que lui infligeait la nature et lui permet de jouir pleinement de la contemplation de lui-même. Par cette victoire prométhéenne qui est la sienne, par la technique moderne, l'homme s'évade de l'exubérance désordonnée de la Nature, « dénature » celle-ci et du même coup s'en fabrique une autre où il ne rencontrera plus que les créations de son propre esprit. En ce sens Marx peut à bon droit définir la technique comme ce qui est essentiellement propre à l'homme.

Mais l'art « absolu » peut faire exactement la même chose avec des moyens manuels. Aussi devient-il, au XXe siècle, et de plus en plus, un allié naturel de la technique. Non qu'il se trouve en parfait accord avec elle — Weidlé a bien montré au contraire qu'entre l'esprit « fonctionnel » qui embrasse

toute la technique et l'idée d'abstraction il y a, pour tous les arts, une profonde contradiction — mais parce qu'il réalise la même chose qu'elle, entourant l'homme, tout comme elle, d'un monde où il ne rencontre plus que des projections de soi et rien d'autre.

Celles-ci évoluent entre deux pôles que l'on pourrait qualifier, l'un de quasi rationnel ou de technoïde, l'autre d'antiformel. (Dans les parages de ce dernier elles rappellent souvent ces linéaments que laissent derrière elles sur les rochers, sur le sable ou sur l'eau les forces de la nature, vent, pluie, chaleur ou gel.) Elles ne reconnaissent aucune limitation à l'égard des inventions du hasard ni de ces « objets trouvés » (1) grâce auxquels, souvent, un débris de cette nature bannie, sous réserve qu'il lui soit devenu totalement étranger, se trouve réintroduit comme par une porte de derrière. La technique revêt donc ainsi, pour l'homme autonome, une signification non seulement immense au point de vue pratique mais presque mystique. Elle devient le garant de sa liberté, censée absolue. Elle devient démiurgique, non seulement parce qu'elle transforme tout le monde réel comme aucune autre puissance ne le pourrait sinon celle qui a amoncelé les montagnes et creusé les mers, mais aussi parce qu'elle a créé pour l'homme un monde nouveau qui n'a plus rien de commun avec la nature. Et l'art « absolu » participe à cette œuvre.

Mais qu'entend-on ici par « liberté »? Quel est le motif profond de cet effort passionné vers la liberté, de ce mépris pour la nature et pour l'histoire vivante?

La liberté dont il s'agit c'est celle de l'homme qui s'est proclamé autonome et qui ne veut plus rien avoir à faire avec Dieu parce qu'il le tient pour une extériorisation, une objectivation de ses forces les meilleures. Pour être tout à fait libre, l'homme ne doit rien trouver dans le monde qui l'entoure qui ne soit esprit de son esprit, sa création propre, qu'il n'ait puissance entière de fabriquer ou de modifier. La nature « créaturelle » doit disparaître parce que l'homme y rencontre des choses et des rapports qu'il n'est pas tout à fait en son pouvoir de changer. Ce n'est que comme matière à laquelle il pourra donner forme, comme argile pour sa volonté créatrice, que la nature, inorganique ou organique, joue un rôle dans le système technico-industriel. Le monde inorganique est au premier plan parce que c'est lui qui offre à la technique le moins de résistance ; c'est en lui que l'homme autonome a mis toute sa confiance. Il n'est pas douteux que le centre de gravité de l'existence humaine, du travail et de

(1) En français dans le texte.

l'activité intellectuelle s'est transféré dans l'immense domaine de l'inorganique. Mais on n'a pas manqué de multiplier les tentatives pour se saisir aussi de la nature organique et n'y voir plus qu'un substratum de l'activité technique : la déformation expérimentale de l'être vivant montre quelle étape on s'apprête à franchir dans cette voie. La technique a jeté sur la nature un filet au travers duquel elle ne se manifeste plus presque nulle part que sous une forme dénaturée.

L'histoire aussi doit être éliminée comme force vivante exerçant une action sur le présent car là aussi l'homme rencontre des éléments qui échappent à son pouvoir. « Le passé ne doit exercer aucune influence, ne dresser aucun interdit, ne donner aucune directive, n'opposer aucune résistance. Surtout, et bien que ce soit ce que fait naturellement un héritage authentique et ce qui constitue sa meilleure part, il ne doit pas fixer dans le souvenir, par une pression silencieuse, une norme qui, sans doute, pourrait être à tout moment enfreinte et souvent même répudiée mais non sans que cette infraction laisse le sentiment d'une déchéance et cette répudiation celui d'une trahison. » (Hans Freyer). De cet héritage l'homme se délivre en le faisant matière d'histoire. A cet égard le relativisme historique concourt avec la technique. « Il n'a guère fallu à notre époque plus de cent années pour se couper dans une mesure surprenante de ses fondements historiques. »

A sa manière l'art « absolu » n'œuvre pas autrement que la technique. Ses productions libèrent l'homme qu'elles environnent du dialogue avec la nature et l'abritent pour ainsi dire contre les influences de cette dernière. Il est l'auxiliaire de ce « musée imaginaire » (1) où, de tout l'art ancien, en dehors de sa qualité d'art il ne reste plus rien.

Cet « art », en son essence comme en sa fonction, est totalement différent de tout l'art ancien, et même de son ultime rejeton, l'art « abstrait ». C'est là un fait qui, en cette seconde moitié du XXe siècle, ne peut plus être méconnu. Oskar Karpa, que l'on ne saurait ranger parmi les adversaires du « moderne », le constate impartialement : « Défenseurs et adversaires du moderne, écrit-il, se sont également refusés à voir *que la prophétie faite en 1911 par Victor Auburtin — l'Art est en train de mourir — est accomplie et qu'à la place de ce que nous avons entendu jusqu'à présent par le terme d'art, il est apparu quelque chose d'entièrement nouveau — un art au-delà de l'Art.* » « La révolution, écrit-il encore, est de nature si profonde que l'on peut se demander si le mot « art » peut encore

(1) En français dans le texte.

à bon droit s'appliquer à cette plastique... La plastique non-figurative d'aujourd'hui entend être un phénomène original tout comme la nature et non pas une interprétation de cette dernière... Elle veut être création au sens absolu du terme, un être en soi... La plastique non-figurative absolue a échappé à son créateur — l'homme — et l'affronte comme étranger... De ce fait ses œuvres *ne peuvent plus être comparées avec ce qu'on a compris jusqu'à présent sous le mot art mais en constituent bien plutôt l'antagoniste...* » Il faudrait donc attribuer à ce phénomène nouveau un qualificatif qui lui soit propre : « contre-artistique », ou « para-artistique » (alors que l'adjectif « anti-artistique » serait réservé aux œuvres qui accusent un défaut d'art) et comprendre ses productions sous le terme général d' « art absolu ».

Mais Karpa n'est pas seul à en juger ainsi. De plus en plus nombreuses sont les voix qui s'expriment de même : « La création de l'homme supplante celle de la nature : c'est là une phrase, dit Arnold Gehlen, qui caractérise bien la culture moderne en général et notre art en tant qu'expression parfaite de notre époque. Poussée jusqu'à ses dernières conséquences, la peinture moderne conduirait à l'abolition de l'idée d'art qu'elle transcenderait pour aboutir finalement au fétiche, à un succédané de la nature. » C'est là un enchaînement logique dont on a déjà vu des manifestations.

Il n'est encore freiné que par le fait d'ailleurs incompréhensible que la peinture « absolue » persiste à user du cadre bien qu'il ait été inventé expressément pour des tableaux figuratifs.

L'art totalement abstrait, l'art « absolu », est par essence un « ersatz » de l'art, conditionné par la foi en l'homme absolument autonome. *Non serviam!* C'est la devise de ce dernier et c'est aussi la sienne. Il ne parle pas à l'homme ; il l'affronte muet et ambigu comme la nature. On ne peut interpréter ses œuvres puisqu'elles se refusent à tout sens déterminé. La foi en l'homme autonome est la forme ésotérique d'une religion antithéiste dont la forme populaire est la foi dans la technique et dans le progrès. Tant que cette foi se maintiendra l'art « absolu », en son alliance paradoxale avec la technique, subsistera aussi.

5

Entre le monde de cette foi nouvelle, partagée par diverses « confessions » (collectivistes, semi-collectivistes et individualistes) et le monde de la foi ancienne — qui ne se limite nullement à la seule Europe chrétienne — s'ouvre une faille

béante dont on imagine la profondeur. Celle qui sépare l'art ancien de son antagoniste moderne lui correspond exactement. C'est entre ces puissances-là que se joue le drame. On n'a pas manqué de chercher à incorporer cet art nouveau dans l'ancien monde et à le transformer à cette intention. Un premier moyen était de métamorphoser l'art « absolu » en chose commerciale. Le pas était aisé à franchir : car on peut observer qu'une fois calmée la fièvre à laquelle il ne pouvait naturellement échapper l'art « absolu » a toujours eu tendance à glisser dans la sphère commerciale. Sa commercialisation peut dès maintenant se constater partout.

Mais un autre moyen est celui qu'a indiqué W. Weidlé. C'est de remplacer la signification, à laquelle l'art « absolu » a renoncé, par une manière de signification « induite » en insérant l'art « absolu » dans un ensemble plus vaste riche de signification humaine. Par exemple en introduisant telle de ses œuvres dans une église. A vrai dire il résulte de telles expériences que la transformation alchimique souhaitée — les œuvres de Manessier en donnent l'exemple — ne se produit guère que là où des interprétations figuratives, fussent-elles réduites au minimum, restent possibles.

Cette réhumanisation — par le bas ou par le haut — de l'art « absolu », constitue le thème le plus actuel de nos attitudes envers lui. C'est à son sujet que les esprits se divisent.

6

Je n'ai exposé jusqu'ici les aspects, à mon sens les plus importants, de l'art abstrait que sous l'angle historique, sans porter à leur égard de jugement de valeur. (Bien entendu je n'ai tenu aucun compte de tout soi-disant (1) art, qu'il soit « abstrait » ou « absolu », qui n'exprime aucune exigence authentique.) Je crois pourtant impossible de penser que le monde de l'homme autonome, où l'art « absolu » a droit de cité et trouve sa vraie place, *égale en valeur* l'ancien monde. Même complété par sa contrepartie qui est le monde de l'absurde, ce monde « hominístique » n'est qu'un monde partiel et limité : la projection d'un petit nombre des possibilités humaines, et non des plus hautes, arbitrairement isolées. Et l'on peut dire la même chose de cet « art absolu » qui lui correspond strictement. L'exigence moderne selon laquelle l'homme doit se conformer à ce monde qu'il a lui-même construit est donc, au sens propre du mot, aberrante et ab-

(1) En français dans le texte.

surde. Ce monde partiel repose lui aussi sur une illusion ; pour affirmer sa complète autonomie il lui faut escamoter pour ainsi dire deux réalités : la nature et l'histoire vivante. Sans doute est-il adéquat à notre époque : il ne l'est pas à la vérité. C'est donc un monde *fantastique*. Et finalement il est toujours permis de penser qu'il ne restera viable que tant qu'il continuera à être alimenté par les forces vivantes de ce vieux monde qu'il ne veut reconnaître pour vrai.

HANS SEDLMAYR.

(Traduit de l'allemand par Jacques Humbert.)

Nota. — L'article de Karpa susmentionné, qui offre à mon sens une vue profonde de la question, est paru dans la revue *Zeitwende* de février 1958. On trouvera nombre d'autres aperçus intéressants dans le livre magistral de Wladimir Weidlé *les Abeilles d'Aristée*, Gallimard, 1956, et dans le bel article d'André Chastel *le Jeu et le sacré dans l'art moderne* (Revue *Critique*, tome XII, pp. 96 et suiv. et 428 et suiv.) Citons enfin les divers écrits de Carlo Argan sur l'art abstrait. La citation que j'ai faite de Gino Severini est extraite du recueil de la fondation Cini, de Venise : *Arte figurativa arte astratta* (Sansoni, 1954).

La beauté comme principe de l'art

La beauté comme principe de l'art pose une question métaphysique. Aussi notre réflexion nous force-t-elle à accomplir une conversion mentale. Cette conversion est du même ordre que celle que doit accomplir l'artiste lorsqu'il entreprend son œuvre. Sans elle, aucun peintre ne pourrait peindre une montagne, aucun homme ne pourrait réfléchir à l'essence de la montagne, car c'est bien une telle conversion qu'effectue le peintre lorsqu'il peint, l'homme lorsqu'il pense. Le peintre fait plus encore, il peint ce voile qui ne se présente jamais nulle part à aucune saisie. Il peint l'air, l'atmosphère, le climat et le paysage. Il semble que l'atmosphère lui communique son thème. Et c'est au cours cependant de son œuvre créatrice que surgit le renversement. L'atmosphère transforme l'extériorité en intériorité, l'intériorité en extériorité. Ce qui se présente aux sens comme éloigné devient une réalité proche. En peignant l'atmosphère, le peintre surmonte la distance qui le sépare de son thème. C'est par là seulement que le peintre réussit à abandonner les apparences pour saisir l'essence dans l'image qu'il crée. Mais ce qui est saisi dans son essence se réalise dans l'œuvre d'art (1).

Tous les deux, artiste et philosophe, doivent opérer cette transformation de la conduite et de la pensée, que Platon, dans le septième livre de sa *République*, situe au centre même de la méthode philosophique. Le mythe de la caverne désigne cette conversion de l'activité artistique et de la pensée philosophique comme une *periagogè*. En latin, on parle de *conversio*, ce qui signifie un retournement de la pensée, qui se dirige dorénavant vers le centre même de la chose.

Pourquoi une telle *conversio* est-elle nécessaire? Pour que la pensée se recueille en ce que la vérité a de plus originaire, pour que la création artistique se recueille en ce que la beauté a de plus originaire. Que produit ce retournement? Est-il un dépassement capable de produire une métamorphose?

(1) Cf. mon étude : *De l'origine de l'expérience sensorielle à la métaphysique de l'art*, dans *Im Unkreis der Kunst, Festschrift für Emil Pretorius*, Wiesbaden 1954, pp. 24-38.

Le retournement de la pensée.

Par cet acte, grâce auquel le philosophe et l'artiste opèrent une transcendance mentale et active, que leur faut-il dépasser? D'abord l'espace et le temps, tels que nous croyons les percevoir objectivement par l'expérience sensorielle. Cela suppose que le présent est dépassé et qu'on atteint à une perpétuité intemporelle, — non point en passant d'ici à là, mais dans cette réalité médiatrice non-spatiale, qui est partout. Mais, s'il est vrai que l'espace et le temps ne sont que des formes de l'intuition, « par conséquent de simples conditions d'existence pour les choses en tant que phénomènes » (1), alors c'est du visible qu'il faut passer à l'invisible, du singulier à l'universel, du cas particulier à la loi, de l'arbitraire au nécessaire, du fondé au fondement, de ce qui procède à ce qui est originaire, du fragment à l'intégralité de l'œuvre d'art, de la partie au tout, de la chose belle, que notre œil aperçoit dans l'art et dans le monde, à la beauté universelle elle-même, parce qu'elle est le principe de l'art. Dans ce retournement de l'acte créateur et de la pensée, on transcende toute interrogation sur le haut et le bas, sur l'avant et l'après. Une fois effectuée la conversion de la pensée et de l'action, ce qui détermine le commencement et la fin n'est plus ni l'espace ni le temps, mais cette origine dont l'être est la beauté. Les conceptions vulgaires de l'espace et du temps disparaissent alors et font place à un ordre essentiel, qui sert de lieu au principe de l'étant (2). Cet ordre définit le nouvel horizon de notre savoir. Mais le principe temporel détermine cet instant de pure création, où l'on peut dire d'une œuvre d'art qu'elle est achevée.

Lorsque le philosophe et l'artiste effectuent cette conversion de la pensée philosophique et de la création artistique, ils ont à passer de l'étant à l'être lui-même, de la *forma temporalis* à la *forma æterna*, de la forme qui, en tant que conception ou œuvre d'art isolée, connaît les vicissitudes du temps, au concept total qui englobe tous les concepts esthétiques, à l'*ars æterna*. C'est de cet art éternel que procède la beauté des arts. Mais toutes deux, philosophie et art, sont originaire-

(1) KANT, *Critique de la raison pure*. Préface de la deuxième édition.

(2) *Être* et *étant*, comme *ontologique* et *ontique*, appartiennent au vocabulaire heideggérien. Si le lecteur français peut être surpris par des formules, qu'il a fallu rendre littéralement parce qu'elles ont un caractère technique, il doit savoir que le lecteur allemand ne les trouve pas en général moins insolites. *(Note du traducteur).*

ment unies dans le *Logos* de l'être ; toutes deux communient dans l'idée qui est un étant, toutes deux se compénètrent mutuellement dans la vérité et dans la beauté. Cette idée du *Logos* n'est pas un simple produit de notre représentation, elle n'est pas le projet donateur de sens (1) conçu par un homme, elle est le fondement qui donne son sens à l'être et d'où procède tout étant à titre de forme.

Beauté et art abstrait.

Grâce à cette conversion, qui le fait remonter jusqu'au principe de la philosophie et de l'art, l'artiste peut surmonter en lui le naturalisme esthétique de la pensée. Il faut d'abord que cette condition soit remplie pour qu'on puisse s'interroger sur la beauté comme principe de l'art. Alors seulement on peut comprendre pourquoi la beauté est la substance de l'art, pourquoi, aux grandes époques de l'art occidental, la beauté est devenue le moteur de la création artistique, pourquoi, dans l'avenir, *si cette condition est remplie,* elle sera de nouveau le principe de l'art, pourquoi, dès à présent, elle l'est peut-être sans qu'on s'en aperçoive, si le formalisme de l'art abstrait se révèle, à une époque qui est celle de la technique, comme un simple stade de transition. C'est à ce stade que se trouve l'art actuel. La création artistique lutte aujourd'hui pour atteindre à cette exactitude qualitative de l'art, dont la mesure est le principe de beauté.

On confirme simplement le caractère radical de l'art abstrait lorsqu'on le compare, comme on fait quelquefois, à la physique théorique, non seulement parce qu'il détruit les formes, mais, tout autant, parce qu'il retourne aux éléments : ligne, couleur, surface.

Cet appel de l'art et de la physique à la pensée non-intuitive et à la création non-formelle conduit nécessairement à un point zéro d'indifférence *poiétique* (2). Mais, par là même, l'art et la physique contemporains peuvent nous venir en aide. Leur encouragement n'est pas moindre que celui qu'autrefois Socrate devait fournir à ses disciples pour les arracher tout à la fois au réseau des impressions sensibles et au doute sceptique des Sophistes. Mais est-il, pour découvrir le principe de l'art et de la philosophie, d'autre moyen que d'ap-

(1) Ici encore il nous faut traduire « techniquement » une formule classique dans le langage phénoménologique. *(Note du traducteur).*

(2) Nous conservons littéralement cet adjectif, qui renvoie au sens fort du grec *poieien* (fabriquer, produire, créer). *(Note du traducteur).*

prendre de nouveau à concevoir l'essence même des choses, à contempler la beauté par la production de la forme au sein de l'œuvre d'art?

Le commencement ontologique de l'œuvre d'art.

Quelle question nous posons-nous quand nous recherchons le principe de l'art? Nous nous interrogeons sur l'origine de l'art, nous nous interrogeons sur la substance de l'art, sur ce qui donne à l'art son fondement et sa base ; nous nous interrogeons sur le sens de l'art, sur ce qui confère à l'œuvre d'art la lumineuse intégrité de la perfection. L'interrogation cependant ne porte pas sur le principe de tel ou tel art, mais bien sur le principe de l'art lui-même, car il ne peut s'agir que de cet art universel qui embrasse en lui-même le monde et les arts. Ce concept universel de l'art n'est rien autre que le concept totalisant de l'esthétique, car il enveloppe ce *Kosmos* que constituent ensemble le monde et les arts. Il unit en lui les trois éléments qui appartiennent à tout principe : commencement hors du temps, fondement porteur et protecteur, origine capable de virtualiser le caractère originaire des arts et de l'activité artisitique. Il faut qu'une œuvre d'art possède ce caractère originaire pour pouvoir prétendre à l'authenticité. Le principe est par conséquent origine, qui fait surgir et qui situe. Il est principe, qui soutient ce qui a été situé et dont l'essence s'éclaire à mesure qu'il se transforme. Le principe est origine, d'où procède la loi de la forme. Le caractère originaire communique à l'artiste la force d'un commencement et lui permet ainsi de produire son œuvre comme une totalité.

Ainsi avons-nous posé le problème du commencement, en tant que principe de l'art et du *Kosmos*. Mais ce problème est d'abord ontologique. Si l'on n'a pas répondu à la question qui concerne l'être de l'art absolu, on ne peut s'interroger logiquement, et d'une façon signifiante, sur la cause de cet art. Mais, par là même, on soulève aussitôt le problème qui concerne la causalité ontologique de l'art. Quel problème? Le problème qui concerne le principe *poiétique* de l'art. Qu'est-ce à dire? Comment peut-on produire l'être d'une œuvre d'art? Cette réflexion métaphysique ne concerne pas le devenir de telle œuvre d'art, *hic et nunc*, mais une simple question de principe : Quelle est l'origine d'une œuvre d'art, en tant simplement qu'elle existe, en tant qu'il existe, généralement parlant, des œuvres d'art qui ont pris forme? C'est à partir de la dimension de l'être, celle que nous attribuons à tout ce qui est, que les principes de l'art doivent

être médiatement communiqués. Il est donc nécessaire et légitime que, détournant notre regard de l'œuvre d'art concrète, telle qu'elle est donnée *hic et nunc*, nous nous retournions vers l'être à titre d'*ars absoluta*, pour en tirer médiatement les principes de l'art considéré dans sa généralité. C'est à ce niveau qu'on peut parler de *forma*. *Forma*, c'est-à-dire, pour nous, une structure en tant que principe qui donne forme et qui procède de l'être. Par là nous indiquons le caractère distinctif des œuvres d'art, lesquelles sont des étants concrets ; elles appartiennent au royaume de l'ontique, de l'étant *hic et nunc*. L'ontique est la seule dimension de réalité pour les œuvres d'art. Le thème de l'ontologie est la beauté, la vérité, la bonté. Nous les appelons toutes trois principes de l'être. Quand nous parlons de beauté, nous visons, par conséquent, l'un des trois principes fondamentaux qui appartiennent à l'être de la forme en général. Quand nous parlons de l'ontique, nous visons ce qui est étant *hic et nunc*, dans la mesure assurément où cela est beau, vrai et bien, mais nous ne visons d'aucune manière la beauté, la vérité et la bonté en soi. Ce que nous appelons *figura* se situe dans la dimension de l'ontique. Mais si nous saisissons la sphère de l'être en tant qu'origine de la beauté d'une œuvre d'art, l'être n'est plus seulement fondement, il devient en même temps origine de la beauté. C'est à cela que nous songeons lorsque nous parlons d'*ars absoluta*. Cet art absolu est la forme originaire de l'être, car il produit l'étant comme forme et permet à l'homme, en tant qu'il est, de produire originairement des œuvres d'art. Mais le problème de la production ne nous contraint pas seulement à saisir la beauté comme principe artistique de l'être lui-même, elle nous force en même temps à concevoir la liberté comme origine de cet être.

La forme originaire de l'art.

Beauté et liberté posent, dans leur mutuelle compénétration, un problème métaphysique. Ce n'est, en effet, qu'à partir du moment où l'on a saisi l'être de la beauté, en tant que liberté de produire des formes, quelles qu'elles soient, que l'on peut voir clairement, sur le plan ontique, pourquoi, par nature même, l'homme est artiste. Assurément, la loi qui confère sa nécessité à la production artistique ne s'impose pas moins à l'artiste que la nature même du philosophe ne le contraint à penser. Et, néanmoins, c'est librement que le philosophe pense et que l'artiste crée, selon une nécessité qui leur vient médiatement du principe ontologique de beauté et de vérité.

Si l'un et l'autre font librement mûrir la vérité et la beauté, au niveau de l'ontique, par la pensée ou par l'image, c'est parce qu'ils y sont contraints par des principes de caractère ontologique. Telle est bien l'aporie de la création artistique et de l'activité philosophique. Mais, si l'on réussit, par une conversion de la pensée et de l'action, à unir spéculativement *forma* et *figura*, c'est-à-dire la structure ontologique et la structure ontique de la beauté, dès lors l'œuvre d'art *hic et nunc* devient, pour l'artiste et pour le philosophe, phénomène de beauté, parce que la réflexion spéculative sur le fondement et sur l'origine de l'œuvre d'art a révélé pour la première fois l'œuvre d'art librement produite, au niveau de l'*ars absoluta*. Cet art absolu est à la fois l'être de la liberté et de la beauté, et par conséquent la forme originaire de l'art en général. Si l'artiste, considéré dans sa singularité, ne participe point, dans son activité créatrice, de façon ontologique, à l'*ars absoluta*, l'activité par laquelle il produit des formes est esthétiquement dépourvue de critères. Les œuvres qu'il produit n'ont ni mesure, ni ordre, ni limite ; ne s'étant référé d'aucune manière à l'ontologique, il élimine, en effet, de son activité créatrice le *Logos* de la beauté, qui est un étant. La liberté de sa création reste dénuée de sens, car le sens de la liberté qui appartient à la création artistique est le sens de la beauté. Dans cette perspective on pourra peut-être encore parler de belles œuvres d'art, mais leur beauté n'a plus ni fond ni base et la liberté de la création artistique demeure vide. L'activité créatrice se réduit alors à une combinaison arbitraire, que l'artiste peut réaliser, mais à laquelle il peut aussi renoncer. Sans l'être de la beauté, l'acte de l'artiste n'a aucun caractère nécessaire, et c'est à bon droit, alors, que les esthéticiens de l'école phénoménologique prétendent que, tandis que les valeurs religieuses et éthiques sont contraignantes, l'homme, au contraire, peut se dispenser de réaliser les valeurs du beau. Pour que son œuvre soit convaincante, il faut que l'artiste participe à l'ontologique. S'il y renonce, son œuvre ne sera plus qu' « artistique » (1). La communication ontologique de l'artiste avec l'*ars absoluta* permet à son œuvre de se présenter, grâce à la beauté de l'être et grâce à la liberté de l'acte producteur, avec autant d'authenticité originelle que celle que connaît le philosophe lorsque sa communication avec la vérité rend

(1) L'auteur emploie ici l'adjectif français germanisé « artistisch » dans un sens évidemment péjoratif, que nous rendons arbitrairement par l'usage de guillemets. Sans guillements, *artistique* rend des mots composés avec *Kunst. (Note du traducteur)*.

son expression convaincante et donne consistance à l'ordre même de ses idées. La beauté et la vérité confèrent à l'opération de l'artiste et à la pensée du philosophe la même authenticité originelle.

Mais, par là même, se trouve posé, pour l'art et pour le *Kosmos*, le problème du commencement. Il s'agit, dès l'abord, d'un problème ontologique. Avant de pouvoir s'interroger, d'une façon logique et signifiante, sur le commencement de l'art, il faut que soit résolue d'abord la question qui concerne son être. Mais on ne le peut faire sans soulever, en même temps, le problème de la causalité originaire de l'art. Quel problème? Le problème du principe *poiétique* de l'art, de la création artistique et de l'œuvre d'art. Si nous voulions cependant nous limiter aux trois éléments du principe, commenceront, fondement et origine, nous imiterions le peintre abstrait qui se limite à la ligne, à la couleur et à la surface, et qui, selon une loi secrète, donne figure à ces trois éléments. Mais c'est justement sur ce que nie l'art abstrait — sur le principe qui détermine les contenus, sur le sens de l'œuvre d'art — que porte notre interrogation, dès lors que nous érigeons la beauté, comme principe de l'art, en thème de réflexion métaphysique.

On simplifierait cependant les choses, et on les ramènerait à leur plus bas niveau, si l'on considérait comme l'antithèse de l'art abstrait le principe qui assigne un contenu à l'œuvre d'art. Pareille opposition n'aurait pas plus de sens que celle qu'on prétendrait instituer entre l'*ars æterna* de la philosophie de l'art, telle que la conçoivent les idéalistes, et, d'autre part, les œuvres d'art concrètes elles-mêmes. La métaphysique de l'art est forcée d'étudier dans toute son ampleur le problème des rapports entre la beauté et l'art, la question que pose le principe de l'art, eu égard à la confrontation et à la compénétration de l'art abstrait et de l'art figuratif, de la *forma temporalis* et de la *forma æterna*, de l'intuitif et du non-intuitif.

Cela signifie que, pour aboutir à une compréhension concrète de l'art, nous devons surmonter d'abord ce paradoxe artistique : Par la conversion de la vue et de l'ouïe artistiques, grâce à une vision sans yeux, à une audition sans oreilles, comment réussirons-nous à ouvrir lentement, en nous-mêmes, notre vue et notre ouïe à la beauté cachée qui est présente dans l'art abstrait?

Il ne peut s'agir aucunement d'une réduction phénoménologique à la dimension de la pure conscience. L'esthétique réaliste de certains phénoménologues (Maurice Geiger, Romain Ingarden, Thierry de Hildebrand), en propageant le mot

d'ordre du « retour aux choses mêmes, a pu libérer, par ses analyses, notre vision et lui permettre de décrire les phénomènes esthétiques. Elle a ainsi frayé la voie à une esthétique reposant sur des déterminations matérielles. Mais, malgré des débuts prometteurs, l'esthétique de l'école phénoménologique n'a pas réussi cependant à déboucher sur une véritable métaphysique de l'art. Elle n'a su développer ni les principes de l'être ni l'origine de l'art. Hegel et Schelling avaient constitué leur philosophie de l'art à partir de la subjectivité ; par là même ils avaient sacrifié le rôle de l'objet dans l'art, parce qu'ils avaient ramené l'objectivité à la subjectivité *sans la médiatiser*. Ils avaient ainsi, sans le vouloir, fait le premier pas en direction de cet art sans objet que nous qualifions aujourd'hui d'abstrait. Dans cette perspective, la création artistique pouvait devenir un « faire sans image ». Il fallut la philosophie existentialiste pour fournir à une métaphysique de l'art ses premiers points d'appui, en liaison avec l'ontologie fondamentale de Heidegger. Ainsi était au moins posé, à titre d'esquisse, le problème de la possibilité d'une métaphysique de l'art (1).

Pourquoi l'art est-il art?

En revenant à la considération des choses mêmes, on s'est demandé *pourquoi* l'art est art, *pourquoi* le beau est beau. A une interrogation sur l'essence on a ajouté une interrogation sur l'origine. On a dû se demander qu'elle était l'origine de l'objectivisme phénoménologique. Il a fallu décider si, oui ou non, l'objectivisme des esthéticiens de l'école phénoménologique permettait de fonder l'art sur des bases métaphysiques. Mais il a fallu alors se demander s'il était possible d'assigner à l'art une origine signifiante. Comment déterminer, quant à son contenu, le principe de l'art? Si nous réussissions à ramener l'essence de l'art à l'origine de cet art et la création artistique à son impulsion substantielle, nous pourrions dire alors pourquoi le principe de l'art est la beauté.

Il faut unir l'ontologie de l'esthétique à la métaphysique de l'art pour mettre en évidence ce qui est le fondement suffisant de l'art et pour révéler la causalité originelle de la création artistique.

Sur cette base, nous aboutissons au thème : la beauté

(1) Cf. Oskar Becker, *De la précarité du beau et de l'aventure de l'artiste*, *Festschrift für Edmund Husserl*, 1929, pp. 27-52.

comme principe de l'art. Si l'art abstrait n'avait d'autre signification, pour l'artiste, que de l'interroger, par l'annihilation même de la forme, sur la causalité métaphysique de l'art et de l'œuvre d'art, ce serait déjà suffisant pour affirmer que cet art inaugure une époque nouvelle. On ne peut méconnaître l'importance d'une interrogation sur l'autorité et sur l'authenticité métaphysiques de l'art et de l'artiste, sur la façon dont l'art lui-même peut originairement rendre les arts possibles.

A quel point ce problème est brûlant, c'est ce qui saute aux yeux de quiconque ose demander pourquoi les critères formels de l'art sont actuellement beaucoup moins contestés que les conditions auxquelles une œuvre d'art doit répondre pour être belle. En matière d'art, la beauté semble aujourd'hui vaciller. Mais il ne faut pas craindre d'affirmer que, si la beauté vacille, l'art reste solidement en place. Il faut donc renoncer à la vieille distinction aristotélicienne entre ce qui paraît beau *(to phainomenon kalon)* et ce qui est beau *(to on kalon)* (1).

Question d'autant plus justifiée qu'il semble bien qu'on substitue aujourd'hui à l'œuvre d'art le morceau d'art, à l'*ars* l' « artistique », au don naturel de l'artiste la virtuosité, à l'intuition spontanée la réflexion de l'artiste. La confusion entre la maturité de l'art et le goût « artistique » de la virtuosité — l'art abstrait oscillant entre une mise en forme presque mathématique et une juxtaposition quasi chaotique de couleurs, de lignes et de surfaces — est devenue, pour leur travail créateur, le mot d'ordre de tous les artistes abstraits. La frivolité hâtive de ces morceaux d'art improvisés témoigne quelquefois de virtuosité combinatrice, elle n'est jamais le fruit de cette heureuse inspiration qui est seule capable de produire, en même temps qu'une géniale esquisse, la forme irréprochable de l'authentique œuvre d'art. L'inspiration des grandes heures ne fait qu'un avec cette évidence originelle du beau, qui est la source même d'où surgit le travail créateur de la production artistique. Des morceaux d'art, comme ceux qu'on nous présente aujourd'hui, révèlent moins un tempérament artistique, capable de se soumettre à la loi de la beauté, qu'un chaos qui ne fait place, dans l'exécution, à aucun élément passionnel.

La fiction d'un art absolu?

Dans cette crise de la création artistique, nous ne pouvons échapper cependant à une interrogation sur la possibilité

(1) Aristote, *Mét.*, 1072 a 28.

même, pour une œuvre d'art, d'être jamais achevée. A quelque niveau artistique qu'elle se situe, une œuvre classique ne serait-elle pas plutôt terminée qu'achevée? N'est-il pas vrai qu'aucune création artistique, aucun sens, si élevé soit-il, de la qualité esthétique, ne peut jamais sonder les profondeurs de la beauté? Mais ne faut-il pas dire alors que, parce qu'elle possède une dimension d'insondable profondeur, l'œuvre d'art, du fait même qu'elle soit nécessairement inachevée, témoigne en faveur de cette transcendance qui appartient au beau?

Dans cette perspective, une œuvre d'art ne serait achevée — et non pas simplement terminée — que lorsque le spectateur, non content de la contempler, réussirait, dans la pleine lumière de l'intuition artistique, à pénétrer jusqu'à son fondement même. En ce cas la beauté, en tant que principe de l'art, deviendrait manifeste du simple fait d'être visible. Pour qu'il en fût ainsi, il faudrait que l'artiste et l'œuvre ne fissent plus qu'un — et non pas seulement sur le mode de l'intentionnalité, — mais également que, dès l'instant où surgit la première représentation artistique, l'œuvre d'art fût, par là même, déjà achevée. En ce cas, représentation artistique et œuvre d'art coïncideraient naturellement. Entre l'artiste et l'œuvre d'art, l'identification atteindrait à un tel degré qu'avant même d'avoir été conçue l'œuvre serait déjà donnée, qu'elle serait déjà conçue et la main de l'artiste déjà récusée avant même que cette main en eût entrepris l'exécution. Quoiqu'il en fût, le projet de l'artiste suffirait alors à fonder, non seulement le devenir de la forme *(figura)*, mais en même temps l'être même de l'œuvre d'art. Le projet et l'œuvre ne feraient qu'un dès avant même que l'œuvre fût projetée, mais également dès avant même que le projet devînt œuvre. Le projet, en ce cas, n'irait pas au-devant de l'œuvre ; et l'œuvre ne pourrait demeurer en arrière du projet. Pourquoi cela? Parce que l'œuvre serait l'artiste lui-même et que l'artiste serait l'œuvre même. Le projet, dès lors, cesserait de fournir un critère artistique à la réussite de l'œuvre, car, en identifiant l'artiste et l'œuvre d'art, nous aurions dépassé la question du critère artistique. Il n'y aurait plus place pour aucune comparaison.

Mais, alors, l'œuvre d'art, telle qu'elle s'offre à son regard, ne serait pas pour l'homme un phénomène de beauté. Ce qui apparaît comme phénomène de beauté serait, dès l'origine, réalité effective. On aurait dépassé l'interrogation sur la beauté comme principe sensible de l'art, car l'œuvre d'art ne serait que la pure présence de la forme même qui est celle de l'être.

Pareille fiction, en opposant de la sorte l'*ars æterna* à l'*ars temporalis*, nous force à réfléchir aux conséquences qui résulteraient du fait qu'il dépendît de notre simple convenance de poser ou de ne pas poser la question d'un principe qui impose à l'œuvre d'art un contenu concret.

Qu'arrivera-t-il si cette interprétation, si la fiction de l'identité entre l'artiste et l'œuvre d'art devient le *Leitmotiv* métaphysique de notre réflexion? Qu'arrivera-t-il si, décidant d'entrée de jeu de partir d'une fiction, nous devons constater, au cours de la déduction, que ce que nous prenions d'abord pour une fiction n'est qu'un modèle mental auquel nous empruntons ce qu'exige nécessairement une métaphysique de l'art? Que va-t-il se passer si le contenu de ce principe de l'art ne se révèle pas dans le phénomène du beau, mais comme l'être même de la beauté, s'il faut dire de cet être qu'il est tout simplement l'origine — créatrice de forme — de la beauté dans l'art et dans le *Kosmos* de la beauté? Pour que la beauté ait révélé son universalité, pour qu'on ait le droit de l'appeler principe de l'art, il faut qu'en tant que principe de l'art elle soit, en même temps, raison suffisante et de cet art et de la création artistique.

Mais le point d'attache réel de notre réflexion est l'étant, tel que nous pouvons l'atteindre en tant que *res*, comme une chose qui est un étant dans l'art et dans le *Kosmos*. Seul, en effet, un concept ontologique de l'art nous permet de saisir la beauté à titre de principe de l'art. C'est dans cette œuvre d'art qui est un étant, *hic et nunc*, qu'il nous faut découvrir, métaphoriquement, l'être de la beauté. Aussi appartient-il à la beauté — dans sa signification universelle pour le *Kosmos* de l'étant et pour le *Kosmos* des arts, pour l'univers ontique et pour l'univers *poiétique*, pour l'étant dans la mesure où il est phénomène du beau et dans la mesure où il devient, dans l'œuvre de l'artiste, phénomène du beau — de porter témoignage en faveur d'une ontologie de l'étant, en faveur d'une généalogie métaphysique de l'art et du monde. Dans une métaphysique de l'art, si l'art peut servir de point de départ à une interrogation sur le principe de l'art, ce ne peut être en tant que simple fait, au sens positiviste du terme, mais en raison de la signification ontique de l'œuvre d'art.

Mais c'est l'homme lui-même qui, métaphoriquement, est dès l'abord, sur le plan ontique, le concept global de l'être qui appartient à tout étant en général. C'est pourquoi, sur le plan ontologique, l'homme peut faire en lui-même l'expérience de ce qu'est la beauté, et c'est pourquoi, en tant qu'artiste, il peut, dans l'œuvre d'art dont il est le producteur, faire apparaître la beauté comme phénomène de forme.

C'est par la connaissance esthétique de soi que commence l'interrogation sur le principe de l'art.

Mais l'énigme métaphysique d'une philosophie de l'art se dissimule sous le terme « principe ». Que serait un principe vide? Existe-t-il rien qui puisse être produit au moyen d'un principe qui serait, lui-même, vide de toute signification? Peut-on concevoir, par conséquent, un art abstrait, absolument parlant, c'est-à-dire un art sans contenu de signification? Peut-il y avoir un art absolument non-figuratif, un art qui finalement se formaliserait en formule absolue de la beauté? La beauté peut-elle être absolument abstraite, libérée de l'être lui-même aussi bien que de toute forme? Des critères formels particuliers, comme ceux d'ordre *(taxis)*, de symétrie *(summetria)*, de délimitation *(ôrismenon)*, de *forma*, d'*unitas* et d'*ordo* peuvent-ils suffire à déterminer dans son contenu le principe de l'art? Ou bien faut-il dire que ces critères formels, en raison précisément de leur multiplicité, ne sont que les éléments d'une unique beauté qui résume en elle tout l'art? On voit sans doute maintenant toute l'importance de la question : quel est donc le fondement producteur de ces éléments de la beauté? Où naît la beauté elle-même? Quelle est la cause de chaque forme? Qu'est-ce qui fonde la loi de la forme?

Le style comme « genus dicendi » du principe.

A partir du profil d'une œuvre d'art, ne nous faut-il pas pousser plus avant notre recherche jusqu'à la chose même qui se profile en elle? Ne nous faut-il pas concevoir les contours d'une œuvre d'art comme le tracé de cette forme sensible, qui doit bien être présente dans l'œuvre d'art, si cette œuvre est un phénomène du beau? Mais sommes-nous, dès à présent, en mesure de nous demander comment il se peut faire qu'un phénomène joue, de quelque façon que ce soit, un rôle représentatif? Pour découvrir le principe métaphysique de l'art, il faut d'abord que nous nous soyons élevés du profil à l'être de l'œuvre d'art, de ses contours à son *essentia*, de sa *figura* au *Logos* qui lui donne forme, de la donation de forme à l'origine, de la forme en général à la forme de l'être. Alors seulement, nous pourrons dire : dans l'œuvre d'art, laquelle est un étant au sein du *Kosmos* et de l'art, le fondement de l'être libère ce trait de sa propre essence, qui est la beauté de l'étant. Si la forme de l'œuvre d'art peut recueillir ce trait essentiel de l'être, c'est parce que, chose ou homme, il n'est étant qui ne soit tel que grâce à l'être. Car il ne peut

être étant que grâce aux trois traits essentiels de l'être : unité, vérité et bonté. Cette structure métaphysique de l'être se manifeste dans sa propre unité lorsque la beauté apparaît dans l'œuvre d'art. Les éléments de la beauté, *taxis, summetria, ôrismenon, forma, unitas* et *ordo,* sont dès l'origine réunis de façon unitaire dans ce trait essentiel de l'être, que nous appelons la beauté. Mais l'origine, le *principium,* n'est plus concept récapitulatif, il est l'être de ces éléments eux-mêmes. Grâce à la structure triadique de l'être, l'origine fait surgir les choses, qui sont des étants, à titre de choses vraies, belles et bonnes. C'est pourquoi, en tant qu'artiste, l'homme peut produire l'œuvre d'art et nous pouvons contempler la beauté de cette œuvre. Dès l'origine, l'artiste et le spectateur sont unis dans le *Logos* de la beauté.

En tant qu'être de la beauté, l'origine est le fondement même des choses qui sont, dans l'art et dans le monde, des étant-beaux. Mais ce fondement métaphysique se dissimule, comme fait la racine dans la terre. Seule cette dissimulation ontologique des trois traits transcendants, qui appartiennent à l'essence de l'être, peut protéger l'étant-beau dans sa beauté ontique, et cela justement parce qu'elle dissimule ces traits. Comme la racine cache en elle-même la beauté de l'arbre avant que l'œil puisse la voir, ainsi l'être cache en lui-même la véritable beauté avant qu'elle puisse apparaître, comme phénomène, dans une chose qui soit un étant-beau. Il faut qu'elle se dissimule pour que la beauté ontologique puisse être l'origine de l'art. Comment concevoir, en effet, un principe qui aurait part à la précarité des choses belles?

Mais que recèle ainsi l'être de la beauté? L'unique et simple vérité, qui se confond, dans l'être, avec la bonté et avec la beauté. Lorsque cette unité triadique de l'être devient apparente à travers une chose, qui est un étant, elle prend forme et elle se manifeste alors comme le beau de cet étant. Les choses qui sont des étant-beaux ne sont rien autre que l'explicitation de l'unitrine simplicité de l'être. C'est grâce à cette explicitation de l'être qu'une chose est à la fois vraie et bonne ; elle seule permet que l'étant se donne à nous comme beau. Ce qui, par conséquent, se cache pour nous, sur le plan ontologique, dans l'unitrinité implicite des traits qui appartiennent à l'essence transcendante de l'être à titre d'origine et de fondement, est, sur le mode de l'explicitation, le développement unitrine de la vérité, de la bonté et de la beauté, dans l'unité qui appartient à la forme même des choses qui sont des étants. C'est pourquoi nous ne pouvons connaître les traits qui appartiennent à l'essence transcen-

dante de l'être que sur un mode métaphorique, grâce à la forme des choses qui sont des étants. De même que, dans l'ordre ontologique, la beauté est déjà toujours le concept global qui contient en lui tous les éléments du beau, ainsi, dans l'ordre ontique, les choses qui sont des étants deviennent, grâce à la forme passagère qu'elles reçoivent, le phénomène de la beauté dans l'art et dans le monde.

L'essence naturelle du soleil est une, mais, bien qu'il la dissimule au regard, elle peut apparaître à travers les multiples couleurs de la lumière ; le prisme, en effet, nous montre que cette multiplicité de couleurs a son fondement dans la lumière du soleil. Cette beauté, qui apparaît dans l'arc-en-ciel, décomposée en couleurs, révèle celle qui est libre de toute couleur. Aussi peut-on dire de la lumière même qu'elle n'est pas couleur, mais reine des couleurs (1). Or, pour comprendre que la lumière est bien la reine des couleurs, il faut avoir d'abord sondé, dans toute sa profondeur, le principe qui attribue à l'essence de l'être une parfaite simplicité. Tel est le fondement interne du fait que la beauté, en tant que forme originaire de toute forme, se dissimule dans l'être. Comment cette beauté serait-elle le principe même de l'art si elle ne révélait dans l'étant la simplicité de l'être? C'est à cette seule simplicité que la beauté doit d'être le principe ontologique, le fondement et l'origine de l'étant, chaque fois que nous pouvons dire de cet étant qu'il est beau.

Peut-être pouvons-nous maintenant répondre à la question : Que représente l'art si on le considère dans sa totalité? Ce que l'art représente dans les arts, c'est le beau. Mais que représente l'étant-beau? Il représente un trait essentiel de l'être, de qui procède tout étant. Car l'origine, grâce à sa totale harmonie dans la mutuelle implication de l'unité, de la vérité et de la bonté, est la beauté révélée elle-même. C'est pourquoi la beauté peut être le principe métaphysique du style dans l'art. Elle révèle quel est le mode d'être qu'il convient d'attribuer à l'être de l'origine, lorsqu'il se manifeste à l'œil, extérieur ou intérieur, de l'homme, à travers la forme d'une chose, qui est un étant, dans l'art ou dans le *Kosmos*.

Quand nous présentons, par conséquent, le principe du style comme la loi qui régit les diverses époques de l'art, ces époques ne sont rien autre, ontologiquement, que le profil temporel du style inaccessible, qui est celui de la beauté, en quelque lieu et en quelque temps qu'il se manifeste dans l'art, comme un trait essentiel de l'être, qui appartient à toutes les formes que peut prendre un étant. Ce style absolu

(1) SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, X, 34, 51 : *ipsa enim regina colorum lux.*

est le *genus dicendi* de l'origine. Aussi faut-il que la beauté devienne langage dans toute œuvre d'art. Or, elle devient d'autant plus langage que le caractère originaire de la création artistique prend forme *(figura)*, de façon plus intuitive, dans l'œuvre d'art elle-même, selon la loi qui préside au *Logos* de la forme.

Le retour à l'intégrité.

Si la beauté se réalise dans l'étant-beau de la nature ou de l'art, la création artistique de la nature et celle de l'artiste humain sont toujours des processus de *restitutio in integrum*, lesquels se déroulent dans le temps. Le surgissement temporel de la beauté, comme retour à l'intégrité de l'achèvement, exige que l'être de la beauté soit transcendant. C'est pourquoi la *restitutio in integrum* est l'acte fondamental de la création artistique. Mais l'intégrité constitue un élément de la perfection propre à l'œuvre d'art. Seule l'intégrité essentielle de la perfection permet à l'œuvre d'art d'être, pour un instant, totalement belle ; elle peut seule lui conférer la densité d'une pleine réalisation sensible. Ainsi l'œuvre d'art est-elle belle sans défaut, car la beauté, qui emplit totalement de sa présence le phénomène de l'œuvre d'art, est immanente de façon entière en chacune de ses parties, si périssables soient-elles. Un fragment, une ruine peuvent encore être beaux. Rien de ce qui est temporel ne perd jamais totalement le langage de la beauté. Dans la beauté d'une œuvre d'art, le fondement du sens est toujours éloquent pour qui sait en découvrir la qualité. Ce *Logos* de la beauté confère à l'œuvre d'art, de façon fondamentale, la forme même du beau. L'harmonie qui existe entre l'œuvre et le *Logos* fait rayonner en elle le lumineux éclat de la beauté. Ainsi peut-il nous ravir. Grâce à cette luminosité de l'œuvre d'art, le vrai resplendit à travers la forme du beau. C'est lui qui donne son authenticité au langage que parle l'œuvre d'art. Cette consonance lumineuse de tous les éléments de la beauté, qui se manifeste dans le phénomène de l'œuvre d'art, nous permet de reconnaître aussitôt, dans toutes les choses belles, le trait essentiel, de caractère ontologique, qui appartient à la vérité de l'être. A la consonance lumineuse de la beauté correspond l'évidence de l'étant vis-à-vis de lui-même, son accord intérieur. Qu'il s'agisse cependant de l'entière consonance de la beauté ou de l'évidente vérité d'un étant — lequel doit justement à sa forme d'être comme il est, — en aucun cas, on ne saurait saisir, dans sa réalité universelle et nécessaire, ce qui fait que cette beauté ou cette vérité soit structurée comme

elle l'est et non point autrement. La luminosité des choses belles n'est rien autre que l'éclat de ce trait essentiel, dans le sens de l'être, que nous appelons la beauté. Ce n'est donc point par hasard, mais en vertu d'une correspondance ontologique, que les éléments de la beauté, proportion, symétrie, harmonie, unité, forme, ordre, s'accordent avec les éléments de la vérité, son adéquation, sa conformité, sa convenance et son identité. Les traits essentiels de la vérité et de la beauté ne sont rien autre que la structure de la forme originaire de l'être.

Il est vrai que nous sommes accoutumés à nommer d'un seul trait l'un, le vrai et le bien. Oublierions-nous le beau? L'aurions-nous négligé parce que le vrai est l'évident accord d'un étant avec lui-même, avec son essence, parce que le bien, en raison de sa perfection sans défaut, est l'exigence d'un étant qui veut un accord essentiel avec lui-même, et parce que le vrai et le bien sont unis dans le fondement même de l'identité de l'être? L'un, le vrai et le bien ne constituent que l'unique harmonie appartenant à l'être de chacun des étants dont nous disons qu'ils sont beaux. Seul ce triple accord transcendant du sens peut révéler la beauté dans l'étant à titre de forme signifiante. Comme la nature de la beauté, en tant que principe de l'art, ne peut être saisie qu'ontologiquement et que cette saisie enveloppe en elle l'interrogation sur la vérité et sur la bonté, l'art devient ainsi un document de la philosophie, dès lors qu'on s'interroge sur son origine.

La conscience esthétique.

Mais puisque l'homme est, sur le plan ontique, le concept récapitulatif de l'étant en général, il faut qu'il possède d'avance une idée qui lui révèle les trois principes transcendantaux de l'être, grâce auxquels tout ce qui est — les choses, l'homme et même l'œuvre d'art que produit l'artiste — est vrai, bon et beau. C'est ce savoir *a priori*, concernant, dans l'ordre ontologique, le trait essentiel de la beauté, qui fonde, pour l'homme, la possibilité même d'une existence *poiétique*. Cette familiarité apriorique avec la beauté devient consciente, chez l'homme, dans sa raison *poiétique*. Et cette raison *poiétique* elle-même devient active, chez l'artiste, dans sa conscience créatrice. Elle est l'origine intellectuelle de cette spontanéité, qui appartient en propre à son activité créatrice. Tel est le fondement intérieur, qui ne permet pas seulement à une œuvre d'art d'être une forme temporelle de la beauté, mais qui lui permet, en même temps, de pouvoir être connue

dans sa propre beauté. Que l'artiste crée ou que l'homme perçoive la beauté dans l'œuvre d'art, par un sens infaillible de la qualité ou par son organe propre à saisir les valeurs esthétiques, rien de cela ne serait possible sans l'existence d'une familiarité apriorique avec la beauté, familiarité qui est elle-même ontologiquement fondée dans la conscience esthétique. Le *Logos* de la beauté parle dans la conscience esthétique de l'homme, avant même que cet homme ait vu une seule chose belle. C'est par là seulement qu'il peut distinguer le beau du laid, qu'il est capable de porter des jugements en matière d'art. Si l'homme est ainsi doué du pouvoir d'entrer en rapport immédiat avec l'art, c'est qu'il est lui-même microcosme ontologique, contenant implicites en lui, sur le mode de la finitude, les traits essentiels de l'être transcendant. Par cette possession métaphorique de l'être unitrine, l'homme garantit l'unité du vrai, du bien et du beau, comme étant l'harmonie même de sa propre essence. Ainsi, dans la conscience métaphysique de l'homme, l'être devient originairement évident. Cette évidence, qui concerne l'être de tout étant, est précisément, dans la conscience métaphysique de l'homme, la perfection intérieure de l'unitrine identité qu'il porte en lui. Chaque fois que nous disons, avec la parfaite assurance métaphysique que nous garantit notre conscience : *L'être est*, nous sous-entendons : Il est beau, car, en lui, unité, vérité et bonté s'accordent entre elles, selon une éternelle harmonie. C'est ainsi seulement que la beauté, en tant que principe de la forme, peut être la forme originaire de l'être. Si, dès le principe, l'étant n'était apte à recevoir des formes sensibles, nous ne pourrions ni connaître sa vérité ni désirer sa bonté ni découvrir avec certitude, dans notre conscience, la présence de l'être sous forme de beauté.

Vérité, bonté et beauté communiquent ensemble dans le *Logos* de l'être ; c'est pourquoi, en tant que forme de l'être, la beauté est *forma formarum*, forme sensible des traits transcendants qui appartiennent à l'essence de l'être ; et, en tant qu'origine, qui fait surgir l'étant de façon signifiante mais en toute liberté, elle est *ars æterna*. Dès que la conscience de l'homme ne lui permet plus de percevoir la loi de l'*ars æterna*, il devient aveugle à la beauté.

Mais se pourrait-il donc qu'il y eût un seul homme pour nier le trait essentiel qui appartient à la beauté de l'être? Si cet homme ne savait rien du beau, se pourrait-il qu'il fût dans le monde? Exister, c'est atteindre métaphoriquement l'être, sur le mode de la finitude. Mais puisque, du seul fait de notre existence comme étants, nous atteignons l'être, dès l'origine nous possédons dans notre conscience un savoir concernant

les traits essentiels de l'être. Ce qui existe dans l'homme, par cela seul qu'il est un étant, *hic et nunc*, l'homme le saisit dans sa propre conscience. Mais la sentence ontologique que prononce sa conscience se formule ainsi : Il faut faire le bien, il faut rejeter le mal ; il faut reconnaître le vrai et refuser le faux ; il faut réaliser le beau et empêcher le laid. En tant que porteur métaphorique de la beauté, l'homme joue donc vis-à-vis de lui-même le rôle de tribunal esthétique. Comme concept récapitulatif de l'étant, il est paradigme esthétique du *Kosmos*. Si la conscience esthétique de l'homme n'était pas sujette aux vicissitudes du temps, l'homme serait un absolu.

De l'espace temporel de la création artistique.

Pour que la beauté, en quelque temps qu'elle s'actualise dans les arts, puisse affirmer, absolument parlant, son droit à l'éternité, il faut que l'expérience que nous en avons passe par le « défilé du temps ». Aussi l'œuvre d'art est-elle proprement interminable. Dire qu'une œuvre d'art a été terminée dans le processus de création artistique au sein de la beauté, ce n'est pas nier que précisément cette œuvre terminée réclame elle-même un achèvement. Cet achèvement de l'œuvre d'art se situe au-delà du temps. Une œuvre d'art ne peut être achevée que par l'*ars æterna*. La beauté éternelle peut seule la garantir.

Considérant le caractère temporel de la création artistique, demandons-nous maintenant si, par un seul des arts qui le composent, l'art peut échapper au principe de l'art, s'il peut y avoir un art sans forme, absolument parlant, si toute *deformatio*, toute *decompositio* ne doit pas déjà sa vie à la loi de la forme et de la composition, si l'art et l'œuvre d'art peuvent trouver place ailleurs que dans un jeu d'alternance entre *formatio* et *deformatio*, entre *compositio* et *decompositio*. Dans ce processus dialectique de la création artistique, le temps est l'élément moteur ; l'art et la création artistique ne sont jamais possibles que par un jeu mutuel de l'espace et du temps. Pour l'artiste, un art intemporel est aussi inconcevable qu'un art non-spatial. Mais cette interaction mutuelle de l'espace et du temps dans la création artistique est un processus qui se déroule dans l'intervalle entre l'être et le néant. C'est dans cet intervalle seul que se situent, en toute leur ampleur, les virtualités existentielles de la création artistique. S'il nous était donné d'éliminer de l'œuvre d'art le temps et l'espace, mais de telle façon qu'on pût considérer dans une intuitivité lumineuse et dans une évidence intem-

porelle les phénomènes de la musique et de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de la poésie, alors assurément nous pourrions élever nos arts au rang d'*ars æterna*. En ce cas nous ne serions plus nous-mêmes de façon métaphorique, mais en réalité, l'être en acte de la beauté elle-même. Si l'on pouvait supprimer le combat de l'artiste, avec tout ce que sa création comporte de temporel, si l'on pouvait supprimer, dans l'œuvre d'art qu'il produit, tout ce qu'elle comporte de temporel et de spatial, voire d'évidemment sensible, alors le processus même de la création artistique deviendrait inutile.

Aussi longtemps que dans les arts, dans la musique et en poésie, le temps fera partie intégrante du son et du mot, aussi longtemps que la sculpture, la peinture et l'architecture seront liées à l'espace, les arts seront soumis au temps et à l'espace. Pour que l'art, qui est unique, devienne objet d'intuition sensible, il faut donc qu'il s'assure, dans les arts, une représentation temporelle et spatiale. C'est pourquoi la substance de cet art ne peut resplendir qu'à travers la clarté de la forme qui appartient aux choses belles, dans l'art et dans le monde.

Nous savons cependant que, dans l'art comme dans le *Kosmos*, les choses ne sont jamais que plus ou moins belles. En dépit de sa présence dans le tissu des arts liés à l'espace et au temps, l'*ars absoluta* ne saurait, sans l'espace et le temps, s'actualiser en aucune œuvre d'art. Pour admettre qu'il en fût autrement, nous devrions la dépouiller de ce qui est son essence même, supprimer la loi de la forme, et, finalement, abandonner l'intuitivité sensible des œuvres d'art, dans la nuit de l'indifférence. C'est toujours de façon relative et sur le mode de la métaphore que l'artiste, entre l'être et le néant, réalise son œuvre, selon la loi de la forme. Ainsi, lorsqu'on la compare à l'*ars aeterna*, il faut dire que l'œuvre d'art, qui est un étant, peut toujours, grâce à l'élément de proportion qui lui est immanent, devenir ou plus belle ou plus laide. Par rapport à quoi? Par rapport à la beauté de l'être et par rapport à la laideur du néant.

C'est dans le temps que l'artiste produit son œuvre. Il arrive qu'au sein de cette œuvre la beauté apparaisse achevée pour la durée d'un instant, mais l'instant meurt avec le temps. L'œuvre d'art perd alors ce qui la liait à l'instant, elle échappe dès lors à cette actualité du temps qui exclut toute répétition, et le beau qui est en elle devient éphémère. S'il en était autrement, aucune œuvre d'art ne pourrait devenir l'objet d'une investigation historique. La science historique de l'art se fonde sur l'historicité de l'œuvre d'art.

Car il n'est rien, dans l'art ni dans le monde, qui ne soit lié de façon immédiate au temps même de son apparition. C'est dire que l'œuvre d'art, au moment de son apparition, est bien terminée, temporellement parlant, mais qu'elle ne peut révéler l'instant de son achèvement par ses propres forces, mais seulement, comme dans un éclair, grâce à la beauté. L'intemporalité de l'œuvre d'art est en réalité le *Kairos* de son historicité, elle demeure un phénomène de l'éternité. C'est pourquoi, en matière d'art, les styles ne se répètent pas ; il y a certes évolution des styles, non point jamais répétition.

Pourquoi faut-il que l'homme réfléchisse à la beauté en tant que principe de l'art? Parce qu'il lui serait impossible d'atteindre à aucun savoir, en art et en philosophie, si tout ce qui est n'était pas un être-là, selon la loi de la forme, *hic et nunc*. Sans la forme, le monde serait aveugle, et l'unité aux mille aspects, que nous appelons le *Kosmos* du monde et de l'art, resterait aussi obscure que la nuit. Aussi longtemps que la pensée et l'action de l'homme qui crée sont soumises au principe de beauté, elles ne pourront échapper à la loi de la forme. Quelle est la substance de cette loi de la forme? La substance de ce principe est la beauté. C'est pourquoi toute philosophie de l'art doit commencer par une interrogation sur la beauté.

RUDOLPH BERLINGER.

(Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac.)

Essai sur les limites de l'art

L'art a-t-il des limites?

Le problème est souvent posé, mais sous une forme étroite, spécialisée et sans grande portée philosophique, lorsqu'on se préoccupe des limites d'un art donné : limites de la poésie, limites de la peinture. Presque toujours, alors, il s'agit de voir si cet art est ou non borné par un autre art. C'était pour Mallarmé un tourment de penser qu'à la limite de la poésie, on trouve la musique. Celle-ci lui assignerait des bornes, en l'absorbant en elle, sitôt qu'épurée de significations trop obvies la poésie verrait se renverser la hiérarchie du sens et de la pure harmonie sonore. En voulant s'accomplir, la poésie mourrait, parce qu'alors elle deviendrait un autre art.

Mêmes problèmes pour la peinture et la sculpture. Si la sculpture appelle à soi les ressources de la polychromie, si elle atténue l'usage qu'elle fait de la troisième dimension, si, en un mot, elle nous offre des bas-reliefs colorés, n'est-il pas vrai qu'elle sort de ses frontières, et devient simplement peinture? Inversement la peinture d'un Michel-Ange, à la Sixtine, (par exemple dans toutes les figures accessoires) n'expose-t-elle pas des idées de sculpteur? Et Louis David ne faisait-il pas de même, à force de serrer la forme et de s'obstiner à la faire tourner dans la troisième dimension? La critique, en pareil cas, ne doit-elle pas rappeler d'un coup de sifflet l'artiste évadé, pour le renfermer à nouveau dans les limites de son art?

Problème, en vérité, plus de critique en effet que vraiment d'esthétique ou surtout de philosophie. Car on n'assume pas de risque grave en niant l'existence de telles frontières entre les arts : on admet seulement, ou même on organise, hégéliennement, comme une libre circulation de l'idée, de l'esprit à travers tous les domaines de l'art.

Le problème s'approfondit, et prend des dimensions philosophiques plus vastes, lorsqu'on s'inquiète de voir un art sortir, dans certains cas, non seulement de ses propres limites, mais éventuellement de celles de l'art tout entier.

Le roman a-t-il des limites? D'abord on peut s'inquiéter de le voir, en élargissant trop son objet et ses moyens, attenter à un autre art ou s'y fondre. Trop vaste d'amplitude, ne devient-il pas (comme par exemple *Par le fer et par le feu* de

Sienkiewicz), poème épique en prose? Ou parfois (comme en certains romans de Südermann) dramaturgie narrée?

Mais il y a plus grave : le roman historique, trop ample et surtout *trop vrai*, ne devient-il pas, tout simplement, histoire? Dans *Guerre et Paix*, de Tolstoï, n'arrive-t-il pas par instants qu'au lieu d'un romancier nous trouvions un historien, simplement plus puissant qu'un autre à tenter une résurrection totale, concrète et vivante d'un moment du passé? Ici, ce dont on s'inquiète, c'est d'une confusion possible entre deux attitudes mentales, deux activités de l'esprit, qu'il faudrait maintenir distinctes. En fait, Hegel et bien d'autres (ou parmi nos contemporains, P. Servien par exemple) ont eu à cœur de bien tracer la ligne frontière, afin qu'entre l'art et la science on puisse toujours distinguer.

Ici c'est le plus souvent la science qui cherche à prendre ses précautions (la science, ou, chez Hegel, la religion ou la philosophie). Et nous verrons dans la seconde partie de cette étude si science ou philosophie ont raison de prendre de telles précautions. Mais l'art, *de son propre point de vue*, doit-il reconnaître de telles limites à ses efforts? Edgar Poe est-il dans son tort — lui poète, et en tant que tel — lorsqu'il s'efforce, dans *Euréka*, de concurrencer Humboldt en son *Cosmos?* Le métaphysicien de profession, ou l'astronome, ou le physicien font la petite bouche : c'est là de la poésie, non de la philosophie ni de la science. Le poète doit-il, à ce coup de semonce, mettre en panne? Oui sans doute, s'il s'aperçoit qu'en s'avançant sur ces eaux étrangères, il délaisse l'art et cesse d'être artiste pour se faire, sans mandat, sans lettres de course, sans autorité et sans formation suffisante, sociologue ou physicien. Mais non pas, semble-t-il, s'il continue à traiter *en poète* ces matières, comme Hugo l'a fait dans quelques parties curieuses de son œuvre. Parlera-t-on de concurrence déloyale? On en pourrait sourire. Le vrai problème, et il est certain qu'il est grave, est de savoir si le point de vue esthétique a quelque autorité dans ces matières ; mais non de savoir si ces matières peuvent être abordées sous l'angle esthétique, ce qui est évident.

Il y a plus grave encore.

Soit cette question : le théâtre a-t-il des limites?

On retrouve d'abord à ce sujet les questions précédentes. Le théâtre a-t-il des frontières précises, par rapport au roman dialogué, par rapport à la poésie, par rapport à la philosohpie (dialogues de Platon, de Malebranche ou de Renan), par rapport à la musique (théâtre lyrique)? A-t-il autorité pour aborder les grands problèmes moraux ou sociaux (voir la polémique de Dumas fils avec Cuvillier-Fleury)?

Mais on peut soulever une question plus troublante encore. A-t-il des limites par rapport à la vie, à la réalité?

On a souvent remarqué la théâtralité latente ou formellement visible de certaines données cérémonielles, religieuses ou laïques. Faut-il dire : c'est encore du théâtre ; l'art dramatique va jusque-là ; ou faut-il dire : il est impie de considérer la messe comme appartenant à l'art dramatique?

On peut aller plus loin. Renan assignait, dans le temps, dans l'avenir, des limites à la poésie, qui deviendrait inutile et disparaîtrait, comme la philosophie, disait-il, lorsque le temps serait venu où « on ferait poétiquement et philosophiquement toute chose ». La limite est-elle valable? Agir poétiquement, est-ce la mort ou la vraie vie et l'accomplissement total de la poésie? Agir dramatiquement (et il y a peu d'événements humains qui ne soient dramatiques) est-ce vicier l'action ou l'accomplir intégralement? Ici certains esprits s'effrayent, et font surgir, comme l'ilote ivre, l'image de l' « esthète » comme une réfutation par l'absurde. Mais d'autres peuvent aller plus loin encore, et évoquer l'idée d'une poétique ou d'une dramaturgie inhérentes à l'existence même ; et s'imposant non seulement à l'homme mais à toute réalité. D'où cet inécartable problème métaphysique, si l'art (un art absolu, pur, essentiel) n'est pas un principe actif en toute instauration d'une réalité quelle qu'elle soit ; en sorte qu'on trouverait volatilisées toutes limitations de l'art, basées sur l'identification de ses frontières à celles d'un genre d'activité spécifiquement humain.

Tout cela suffit à montrer l'ampleur possible du problème. Cela montre aussi pour quelles raisons certains esprits cherchent passionnément — pour préserver d'autres idéaux — à borner l'art, à le parquer, à lui interdire tout esprit en quelque sorte impérialiste d'expansion libre et indéfinie. Et cela signale enfin avec netteté le premier aspect méthodique du problème, à savoir, si l'art lui-même, de son propre point de vue, peut se donner de telles limites, s'interdire de les franchir, ou si, les récusant, il entre en conflit avec d'autres exercices ou d'autres principes actifs, ou d'autres attitudes de l'esprit humain, de l'Esprit en général, ou même de l'Être.

***

Abordons la question sous son aspect le plus concret, le plus pratique, et pour ainsi dire le plus matériel.

En fait, aucun art n'a de contours délimités. Les classifications qu'on a données pour essayer de définir un « système

des beaux-arts » (pour parler comme Alain) ne sont guère que des « classifications par types ».

Architecture? Le Parthénon, la cathédrale de Reims, l'Opéra de Paris. Cela est reconnu, cela est convenu, cela est classé, cela est typique; nul problème. Soit. Mais les paillotes d'Océanie, et les habitations troglodytiques du Loir-et-Cher, les alignements de Carnac et l'obélisque de la place de la Concorde (architecture ou sculpture pure?), le barrage de Génissiat (travail d'ingénieur ou d'architecte?), et puis toute la sculpture pure (formes architectoniques ou formes statuaires?), et puis les pièces montées des pâtissiers, et les monuments que fait un enfant sur une table de jeu, avec des bois de construction ou avec son méccano? Et les falaises, la grotte de Fingal, les porches naturels, la fausse cité de Montpellier-le-Vieux dans l'Aveyron? Et l'architecture de la cellule vivante ou de l'atome? Et dans les grands systèmes scientifiques et philosophiques, ce que Lambert puis Kant appelaient l'architectonique?

Sculpture? Officiellement, sagement : le Discobole, le Beau Dieu d'Amiens, le *Pensieroso*, l'Homme qui marche ; et pour plus de sûreté dans l'apposition de l'étiquette, tout ce qui, au Musée du Louvre, est mis au rez-de-chaussée (sauf fresques et mosaïques). Soit. Mais les têtes de pipe, les cannes ornées au couteau, voire les bougies sculptées et peintes, divertissement d'une poétesse de la première moitié de ce siècle? Et les effets de l'érosion des eaux ou des vents sur des rocs?

Peinture? La *Joconde*, la *Ronde de Nuit*, les *Nymphéas;* soit. Mais la polychromie d'un temple grec tout neuf ; mais le cinéma en couleurs ; mais les étiquettes des boîtes de camembert, les feuilles de garde des relieurs, les charrettes bariolées de Sicile, le maquillage des visages féminins, et peut-être les dispositifs colorés du monde végétal et animal (des délicates touches jaunes, brunes et noires d'un labelle de cypripède jusqu'au rouge et bleu d'un mufle et d'un derrière de mandrille)? Sans compter ce que les anciens nommaient le ποίκιλμα, la variété des coloris de la vie affective?

Musique? Les symphonies et les opéras, soit, ou même le jazz, voire un « tour de chant ». Mais les fredonnements qu'on fait sans y penser, l'épreuve d'une verrerie au son, la régulation harmonique du travail du forgeron, le chant des oiseaux (inspirateur d'un Couperin ou d'un Messiaën) et pourquoi pas le son du vent dans les pins ou dans les roseaux? Et pourquoi pas ce que les pythagoriciens nommaient la « musique des sphères »?

Sans doute tout art se définit d'abord en se centrant, selon des usages conventionnels, sur des œuvres typiques inévitables

comme exemples (seulement comme exemples). Mais au-dessous du niveau des chefs-d'œuvre en quelque sorte officiels, on voit se dessiner toute une séquelle d'œuvres mineures, fugitives, vivantes, occasionnelles, souvent savoureuses et inventives, populaires parfois, plus souvent d'usage strictement individuel, qui n'en émeuvent pas moins la sensibilité esthétique. Et puis le même art s'évade en hauteur vers des tentatives étranges, hardies, abusives peut-être, et n'ayant plus de nom. Enfin, il se découvre dans la nature aussi bien que dans les œuvres de l'esprit, tel *analogon* dont on serait bien embarrassé de dire selon quel principe on peut l'exclure du domaine de l'art, sinon par cette convention de ne parler d'art que lorsqu'il s'agit du labeur conscient (oserions-nous dire que la création artistique par définition est toujours consciente?) d'un homme visant expressément à exercer une action en quelque sorte professionnelle, lui valant le statut social d'artiste et par exemple le droit de s'inscrire au syndicat de la profession. De telles idées, de telles conventions, sont-elles philosophiquement recevables? Pour le philosophe, ne prêtent-elles pas, simplement, à sourire?

***

Non, elles ne prêtent pas à sourire, si elles sont, comme on a insinué plus haut qu'elles le sont parfois, l'effet d'une tentative assurément considérable en son projet, exerçant une vigoureuse offensive contre l'art. On admet celui-ci — il le faut bien — mais on considère comme dangereuse, comme condamnable même, toute extension trop grande à la fois de son activité et de son concept même. Pour certains philosophes, il ne s'agit pas de chercher si l'art a des limites ; il s'agit de lui en assigner, de lui en imposer ; de l'intimider d'un : tu n'iras pas plus loin ! Pourquoi? Très brièvement, on peut discerner trois grands thèmes.

L'un est, en son fond, social (plus que sociologique). On redoute que dans la Cité, l'artiste ait trop d'audience, trop d'autorité. Crainte ancienne. C'est, foncièrement, celle de Platon réagissant de toutes ses forces contre une culture, une pédagogie, où la grande autorité — la Bible — était Homère. L'ennemi, ici, est l'esthétisme culturel.

La question ainsi posée ne concerne plus l'artiste. De son point de vue, il n'a qu'à faire ses offres, concurremment à celles de l'homme de science, de religion ou de philosophie, ou d'action. A la Cité de formuler, elle, sa demande, en dosant proportionnellement ce qu'elle veut recevoir de ces diverses

offres, en précisant même ce qui, de son point de vue, fait surproduction dans ces diverses activités, et notamment dans celle de l'artiste. Le nœud du problème devient alors de savoir si l'artiste doit s'intimider de cette répartition, et limiter lui-même, par une sorte de malthusianisme, sa production afin de ne pas dépasser son pourcentage. Le doit-il? Le peut-il même? Cette auto-limitation de l'offre est-elle compatible avec le besoin créateur, avec les élans de l'enthousiasme et de l'invention, avec la spontanéité de la puissance productrice? En fait, toutes les solutions connues sont empiriques. Elles résultent du perpétuel conflit de l'offre artistique et de la demande de la cité. D'où contraintes privatives forcément subies par l'art. L'architecte ne réalisera qu'une infime partie des édifices qu'il a pu rêver ; nulle cathédrale gothique n'a été achevée, parce que la construction de la cathédrale a toujours épuisé avant accomplissement les ressources du diocèse et de sa population. Maints poètes laissent au tiroir des manuscrits qui ne trouvent pas d'éditeur, le sculpteur fait à ses frais des statues invendables. Nous chercherons dans la dernière partie de cette étude si ces faits sont bons ou mauvais, et quelle en est la signification profonde. En tout cas, ils sont inévitables. En lui-même, l'art est producteur. De ce fait, il est appelé à devenir souvent surproducteur, quand les circonstances sociales se prêtent mal à l'adoption, à la réalisation intégrale de ses offres. Il ne semble pas qu'il existe ni qu'il puisse exister une adaptation spontanée de l'offre à la demande. L'inemploi partiel du génie trop fécond, mal souvent nécessaire, est un fait aussi naturel que l'impossible germination de toutes les graines que dissémine au vent une tête de pissenlit, que l'arrivée à l'état adulte de tous les alevins d'une truite. Peut-être cela entre-t-il dans la définition même du génie. En tout cas, cela ne saurait motiver une condamnation philosophiquement valable du génie en lui-même.

Le second thème limitatif est méthodologique : on redoute que les efforts d'une pensée plus rationnelle et (on l'a dit parfois) plus « adulte » que celle de l'artiste soient viciés par une intrusion plus ou moins subreptice de modes esthétiques de pensée. S'il est permis de croire que l'invention mathématique (comme l'estimait Henri Poincaré, ou parmi nos contemporains vivants, G. Bouligand) comporte des facteurs esthétiques ; si on admet que l'instauration philosophique puisse être considérée (comme l'ont pensé Schelling, et beaucoup d'autres depuis) comme une sorte d'art, ou tout au moins comme une forme de pensée congénère de l'art ; si on consent qu'il faille à l'historien, pour une résurrection vive et entière

du passé, un génie voisin de celui du poète ou du romancier ; ne compromet-on pas la rigueur et la véridicité de ces disciplines? Ne risque-t-on pas une mathématique de pur jeu, une philosophie sans bases scientifiques, une histoire romancée?

Ici ce n'est plus à l'artiste à répondre. Ce sont le mathématicien, le philosophe, l'historien qui sont mis sur la sellette ; car c'est à eux de se demander si, en déférant illégitimement à des motivations esthétiques, ils manquent à leur devoir intellectuel et vicient leur recherche de la vérité. Mais ils ont aussi à se demander, en contre-épreuve, s'ils ne stériliseront pas leur effort en refusant d'effectuer les démarches qui dans leur discipline, si rationnelle soit-elle, sont congénères de l'art. Car nul décret, nul interdit rationaliste n'est valable, s'il est vrai que la fécondité des disciplines dont on parle exige comme un ferment vital, en plus des démarches intellectuelles et rationnelles, une pensée thétique, instauratrice, constructive, opérante et accomplissante, dont le vrai nom serait Art.

Ici l'art mis en cause, ce n'est plus l'art explicite de l'artiste, c'est l'art impliqué dans les grandes activités créatrices en tout domaine de l'esprit. Cet art doit-il renoncer à féconder la Raison, parce que la Raison lui dit : j'ai peur de devenir impure?

On remarquera qu'il est des cas certains où l'on voit la Raison assumer l'art. Dans l'ordre de l'action pratique, opératoire, matériellement instaurative et, pour dire le mot juste, industrielle, il existe au moins une doctrine contemporaine (le fonctionnalisme) qui revendique et prédit, comme un grand caractère des temps qui s'ouvrent, une relève des Beaux-Arts par cet art implicite dont la règle est l'intervention de la raison dans la fabrication des choses. Qu'il s'agisse d'une centrale hydro-électrique ou d'un moulin à café, d'une usine à gaz ou d'un avion, d'une automobile ou d'une habitation, l'ingénieur-créateur n'a pas besoin de la collaboration de l'artiste : il est lui-même cet artiste. La doctrine assure (d'une façon peut-être un peu exagérée, un peu simplifiée, mais juste en son principe) que ce créateur produit immanquablement les formes modernes de la Beauté, s'il œuvre selon la Raison ; tout au moins s'il dégage, respecte et met en œuvre la *recta ratio factibilium* (pour parler comme la scolastique). Si tout cela est vrai, l'artiste est écarté, mais l'art subsiste : il siège dans la Raison en marche. Le difficile est de savoir s'il y siège comme conducteur ou comme passager.

Qu'il puisse y avoir dispute, conflit entre ces deux principes « embarqués » ensemble, nous ne le nions pas. Mais qu'ils soient embarqués ensemble, il ne faut pas davantage le nier.

Enfin le troisième thème limitatif est de nature métaphysique. Nous avons vu qu'on peut se demander si bien au-delà ou en deçà de l'homme, dans la Nature tout entière (que l'homme s'y intègre ou s'y oppose) il n'existe pas un principe d'art, qu'on découvre de proche en proche par une série d'analogies. Qu'il faille y voir la souche même de l'art humain, ou qu'on puisse penser simplement à quelque ressemblance éclairante entre des normes similaires, amenant à une meilleure connaissance de la nature plutôt qu'à une meilleure connaissance de l'art, il n'importe. De toute manière, la notion d'art ainsi immensément élargie ferait justice de toute limitation de son contenu au seul domaine humain. Or cette hypothèse est en horreur à certains philosophes. Ch. Lalo, qui était positiviste, se contentait de la traiter, courtoisement, de téméraire ; et de paradoxale à cause de l'habitude qu'on a d'opposer Art et Nature. Mais plus vigoureusement, certains la dénoncent comme impliquant le finalisme ; donc comme contraire à toute saine philosophie scientifique.

Il n'est pas vrai qu'elle implique finalisme. Bien plus, elle peut contribuer à éclairer certaines des questions les plus troublantes parmi celles que soulève le finalisme, et à les transporter sur le terrain de l'observation. Car de Novalis à Bergson ou à Teilhard de Chardin (pour ne nommer que ceux-là) on peut considérer comme légitimement posé le problème de savoir s'il n'existe pas dans la nature un sens dialectiquement définissable de tout processus instaurateur. Et se demander s'il est de la nature de l'art, ce n'est le supposer nécessairement ni conscient ni psychique, ni du domaine nécessairement non plus de la théodicée. C'est simplement convier l'observation positive à se demander si dans ces processus on peut discerner certaines régulations constantes, telles que : prérogative de la bonne forme, existence de cycles d'accomplissement dessinant une *acmè* de perfection pour certains types, vers lesquels existerait une sorte d'attraction spontanée de l'évolution ; plans directeurs explicitables, sériation des étapes dans un ordre instauratif ; et après réussite, remise au creuset des mêmes éléments pour une tentative nouvelle ; et s'il y a une concordance positive entre ces données et certaines de celles de l'instauration esthétique.

Et même à supposer que les schèmes opératoires en acte dans les processus naturels instauratifs puissent être formulés comme des sortes « d'idéaux implicites », une telle formulation n'impliquerait pas leur référence obligatoire à une entité spirituelle qui en soit le lieu. Chercher si ces facteurs ne seraient pas des *analoga* de ce qui s'observe dans les normes de la création artistique, c'est simplement proposer une hypothèse

de travail, clef d'une recherche peut-être vaine, peut-être féconde, mais qui en tout cas n'a rien qui puisse choquer ou révolter une philosophie scientifique suffisamment « ouverte » (au sens bergsonien du mot).

Le seul véritable obstacle à de telles hypothèses et à de telles recherches, c'est qu'en qualifiant d'esthétiques les normes de l'instauration naturelle (terme absolument légitime, si l'esthétique est une réflexion sur l'art plutôt que sur le beau, et c'est l'opinion quasi unanime des esthéticiens du XXe siècle) on fait lever autant d'ombres que de lumières. Il est des faits connus, positivement établis, touchant l'esthéticité de certains « plans directeurs » de la croissance végétale, la présence de formules semblables (nombre d'or) dans les domaines comparables de l'art et de la nature, etc., etc. Mais ces faits sont épars, fragmentaires. Et bien que la science de l'art sache plus de choses précises que ne le pense le profane sur la genèse dialectique de l'œuvre d'art, il est reste beaucoup à chercher. La méthode comparative dont on vient de parler, donne de grands espoirs. Au total, que répondre à un problème ainsi posé, sinon : *tentanda via est?* C'est déjà beaucoup, pourtant. C'est dire que loin que de telles recherches soient interdites, elles sont au contraire à considérer comme ouvertes ; et que par conséquent là aussi, malgré toutes les difficultés qu'il y faut prévoir, nulle frontière ne peut être posée à priori, nulle barrière devant de telles investigations. Une philosophie de l'art, si sévère et si rationnelle qu'elle se veuille, se doit d'accueillir au moins dans sa problématique de telles questions. Elle ne peut accepter de se les voir défendre. Ce qui est dommage, c'est qu'il ne s'agisse en somme que de problématique.

Et c'est au moins cette problématique — son importance, son actualité, sa vitalité — dont nous avons dû et pu reconnaître, en ce qui précède, l'évidence et la présence.

Conclusion de cette avant-dernière partie de notre étude : il y a là évidemment bien des problèmes posés, bien des difficultés à résoudre. Mais ces problèmes sont de vrais problèmes offerts à l'esprit par des faits. On ne saurait tenter de les volatiliser par un cloisonnage artificiel. Les trois instances anti-artistiques dont nous venons de parler, et qui tentent de borner l'art par un tel cloisonnement, en passant une sorte de fil à découper entre lui et d'autres domaines qui lui seraient étrangers et interdits, sont inopérantes. L'art se retrouve toujours (au moins problématiquement) au-delà de la frontière qu'on croyait lui avoir assignée.

***

Peut-on faire un pas de plus? Peut-on risquer l'essai d'une réponse à ces questions dont nous savons du moins avec certitude qu'on n'a pas le droit de vouloir les écarter, par des délimitations à priori?

D'un point de vue pratique et concret, une chose paraît sûre. L'art, au sens usuel du mot — l'exercice du pouvoir créateur de l'artiste — est foncièrement illimité.

Ce n'est pas que les prétendues frontières entre les arts soient totalement conventionnelles : rien de ce qui ressort d'une longue évolution historique et d'un usage prolongé ne saurait être purement conventionnel. Mais les entités usuelles du système des beaux-arts — peinture, scupture, architecture, etc. — sont complexes et impures, et se distinguent entre elles non par l'usage d'une donnée sensible unique, affectée spécialement à chaque art (couleur pour la peinture, volume dans les trois dimensions pour la sculpture, etc.) mais simplement par la prédominance hiérarchique de cette donnée dans telle ou telle œuvre, en sorte que tous les dosages, toutes les synthèses, tous les équilibres et tous les déséquilibres sont licites. Cela est si vrai, que la recherche et l'instauration des « arts purs » (peinture pure, sculpture pure), fut une des plus grandes audaces de ce demi-siècle ; et non la sage constatation d'une norme inévitable. Bien plus, dans le temps présent il naît sans cesse autour de nous des essences artistiques nouvelles ou des variétés nouvelles des arts connus : non seulement cinéma, radio, télévision, mais « éclairagisme » *(lumia, clavilux)*, sculptures mobiles (à la manière de Calder ou de Schoffer), usage de matériaux artificiels nouveaux, utilisations esthétiques du sport, et tout ce qui s'éveille seulement à l'existence esthétique et rentre dans ces « arts sans nom » dont la prolifération est une des caractéristiques manifestes du temps présent. Il semble que l'art, encouragé à sortir de toutes ses limites traditionnelles, s'efforce de s'emparer, aussitôt à son apparition, de tout moyen inemployé encore et d'en faire l'essai esthétique. S'efforcer d'endiguer, de condamner cette régénération actuelle et spontanée de l'art, cet éclatement de ses normes traditionnelles, quel non-sens !

Quant aux contraintes qui s'imposent à l'art, du fait du plus ou moins grand pouvoir qu'a la société d'accueillir, d'absorber ses œuvres et ses offres, sans doute elles sont graves. Elles sont terribles même, si on les mesure bien. Mille projets, mille ébauches, mille rêves viables en soi, et parfois précieux, s'ébauchent dans aboutir. La fécondité du génie, ou simple-

ment du talent, est d'un autre ordre de grandeur que la possibilité pratique offerte aux réalisations. Mais ces contraintes sont en elles-mêmes anesthétiques. Elles opèrent un tri, qui répond seulement à l'opportunité sociale et aux chances de la conjoncture. Elles font partie des luttes de l'art, en sa condition parfois tragique. Or qui dit lutte dit poussée contre l'obstacle, qui est à vaincre, et non intimidation à son approche. La force d'expansion de l'art lui est essentielle.

Reste, bien-entendu, valable l'idée d'un sage arbitrage de la Cité entre toutes les forces qui bouillonnent en elle. Mais cette idée n'implique en rien la limitation des offres, et la dévitalisation des forces qui les proposent. Il en est de même des limitations morales de l'art : on sait combien et comment l'art en récuse l'idée. Et pourtant, rien de plus naturel, rien de plus légitime qu'une limitation par la Cité, tout au moins de l'accessibilité des œuvres selon les dangers qu'elles peuvent présenter. Rien de plus facile à résoudre que ce problème en apparence si difficile, si l'on admet que l'art, puissance proposante, est en lui-même illimité dans ce pouvoir. Ce qui est limité, par la force des choses et sans qu'il puisse s'en surprendre ou s'en révolter, c'est l'accueil dont il peut disposer dans le monde et spécialement le monde humain tel qu'il est en chacun de ses moments et de ses conjonctures.

Et ce principe parfaitement clair résout aussi, semble-t-il, le problème de l'art impliqué dans les activités en apparence anesthétiques de l'esprit, telles que science ou philosophie. Sans le ferment d'art que contiennent ces exercices de l'esprit, ni invention, ni promotion dans leur domaine. Son indispensable pouvoir de proposition non seulement est illimité, mais doit se savoir illimité. C'est l'accueil réservé à ces propositions par le reste des conditionnements actifs de ces exercices qui a ses bornes et ses normes. Songeons par exemple à cette étrange, à cette déplorable pauvreté de l'invention philosophique dont l'auteur de ces lignes a eu l'occasion de parler ailleurs (1).

Certes, il faut sans cesse ranimer, galvaniser l'invention philosophique, et répéter le cri de Nietzsche : « Philosophes, à vos bords ! » Rien n'est plus lamentable que la lourde reptation de la pensée philosophique dans les ornières que lui a tracées le passé. Il n'en est pas moins vrai que la Jeune Sophia (pour parler comme les Gnostiques) doit se présenter devant le Plérôme, s'y confronter avec la Vieille Sophia dont elle est peut-être une réincarnation. Cette séance d'admission (com-

(1) « De l'Invention en Philosophie », *Revue des Sciences morales et politiques*, 1er semestre 1956.

parable à la séance d'admission des jeunes loups au clan, selon Kipling : « Regardez, regardez bien, ô loups ! ») ne se fait pas sans certaines règles qui sont, pour les désigner d'un mot facilement péjoratif, d'opportunité ; plus exactement et plus laudativement : d'insertion temporelle. Une idée neuve, hardie bouleversante, offrant une vision de la réalité non tentée encore, est parfois stérile sur le terrain où elle tombe et s'efforce de germer. Elle ne s'insère ni heureusement ni utilement dans la conjoncture. Les esprits auxquels elle s'offre ne sont en état ni de s'y adapter ni d'en sentir les fécondités éventuelles. Les perspectives qu'elle dessine ne s'allongent pas comme un horizon ouvert, en face des élans acquis. Elles ne prolongent pas les dynamismes disponibles. Bref, l'accueil en est pénible, difficile, impossible même parfois dans une situation donnée de l'esprit. Et cependant il faut que de telles propositions aient lieu, aussi neuves, aussi variées que possible, pour que puisse s'exercer cette sorte de « sélection naturelle des idées », qui ne s'opère bien que si la multitude des germes et des variations ébauchées est grande. Là aussi, comme en bien d'autres domaines de l'art, on peut déplorer le poids mort du passé, l'étroitesse et la sclérose du présent, refusant accueil. Il n'y en a pas moins une sorte de sagesse immanente — la vieille Sagesse — dans ces grises mines faites à la Jeune Sagesse.

Aussi faut-il prendre parti sans hésiter contre ces théories dialectiques ou évolutives de l'Esprit qui conseillent en somme au philosophe de chercher seulement à prolonger les courants déjà établis, d'en sentir le fil pour y trouver des directives, et de n'œuvrer qu'en collusion avec le passé. Il y a des cas où il faut rompre l'erre du vaisseau, oser chercher, par des abatées imprévisibles, de nouveaux rhumbs. Il ne faut pas qu'il y ait comme une complicité préalable du nouveau avec l'ancien, de ce qui est jeune avec ce qui est vieux. L'invention philosophique, en tant qu'elle procède de l'art, doit se sentir et se vouloir illimitée. Mais il est bon, il est juste, il est nécessaire que l'accueil réservé à ses hardies propositions soit conditionné d'autre part et après coup par des contrôles de la Raison (en elle-même stérile), par le système des connaissances acquises, et même par des données circonstantielles. Ce n'est pas, redisons-le, d'une collusion entre ces deux sagesses antagonistes, c'est de leur conflit actif que procède la vie de l'esprit, en son décours temporel.

Et si tout cela est vrai, peut-être est-il permis de s'avancer sans trop de témérité jusqu'à ce problème d'un art immanent à la nature, dont on a parlé. Peut-être serait-il permis de voir dans l'évolution, dans le décours temporel de l'univers ou

tout au moins de la vie, l'acte même d'un conflit entre le pur principe instaurateur, congénère de l'art en son essence, et la totalité du donné. Il n'y aurait nullement là, si on prend ainsi les choses, conflit spéculatif entre une conception finaliste et une conception antifinaliste du monde. Il y aurait lutte concrète et positive entre le fait et l'à-faire ; entre les conditions intemporelles de cet accès à l'existence éclatante qui est le droit de chaque être idéal au prorata de sa perfection, et la réponse du réel à cet appel de l'œuvre à faire. Cette réponse, le réel la donne selon l'ouverture de l'accueil qu'il peut faire à une exigence d'un autre ordre ; exigence avec laquelle il est, dans sa positivité donnée, purement et simplement, et toujours seulement partiellement et plus ou moins (mais moins que plus) compatible.

Pour une pensée qui se veut scientifique, rationnelle, positive, il est rassurant de penser que c'est seulement cette compatibilité — on dirait presque cette coïncidence — qui est à constater localement et à mesurer.

Pour une pensée qui se veut courageusement métaphysique, il est rassurant aussi de constater qu'on s'épargne ainsi le choc de cette intolérable alternative : s'il y a opération d'un principe instaurateur absolu (un acte pur de l'idéal) pourquoi pas l'existence immédiate et totale du parfait dans sa splendeur plénière (ce qui serait au fond sa seule et fatidique limite) ? Et s'il n'y a pas action d'un tel principe, pourquoi néanmoins ce cheminement pénible, parfois rétrograde, souvent interrompu, et toujours remis en question, dans le sens d'un progrès ?

Mais ce n'est pas le lieu de développer des considérations qui peut-être auront paru trop abstraites. Contentons-nous, pour terminer, de constater que tout ce qui vient d'être dit, si métaphysique que cela puisse paraître, se constate et s'éprouve dans les démarches vitales et journalières de l'art, je dis celui de l'artiste.

Éveillé par l'appel encore énigmatique de l'œuvre à faire, ardemment résolu à mettre, jour après jour, toute sa liberté et toute sa force en jeu dans la réalisation coûte que coûte de cette œuvre, récusant passionnément et à bon droit toute entrave extérieure à lui qui puisse borner, gauchir ou contredire son effort, il n'en constate pas moins, heure par heure, jour par jour, pour les déplorer, pour en souffrir, pour s'en révolter, toutes les carences du monde tel qu'il est, toutes ses impuissances à fournir à l'art un milieu vital, à lui donner ses nourritures terrestres. C'est l'enduit de la fresque qui sèche trop vite, ce sont les couleurs rêvées qui n'existent pas ou qui sont trop chères, ce sont les capitaux ou un mécène qui

manquent pour la réalisation de l'admirable monument qu'on se sent en état de faire, ce sont les forces mêmes de l'artiste qui défaillent dans la fatigue, l'âge ou le découragement. Ainsi forcé de sentir douloureusement combien il est vrai que l'art est long, et la vie brève, il peut soupçonner vaguement qu'il y a une sorte de justice secrète dans l'immense déchet du rêve, dans la dimension inéluctable de l'échec, dans l'odieux tri qu'a fait la vie, qu'a fait le monde, entre les projets que sa jeunesse a conçus et ceux qu'avant de mourir il a réalisés. Mais même s'il s'y résigne, il n'en maintient pas moins, contradictoirement, *que seul l'épuisement (par accomplissement) des possibilités sublimes, que seule l'existence plénière des chefs-d'œuvre librement rêvés étaient en droit la limite intrinsèque de l'art.*

Dieu lui-même pourrait-il penser autre chose au sujet de la fin du monde ; s'il s'était donné pour opposant, pour miroir obscur et pour contre-existence l'univers en indépendance?

ÉTIENNE SOURIAU.

L'épopée vivante en Espagne

Parmi les littératures romanes, la littérature espagnole nous offre un genre très particulier d'épopée, marquée par une continuité vivante et ininterrompue à travers les siècles, sous les formes de chansons de geste et de *romances*, et par des caractéristiques très nettes de « traditionalisme ». Au XIXe siècle, les romantiques de l'Europe entière — tant les poètes que les critiques — s'enthousiasmèrent pour l'épopée espagnole, trouvant en elle une série de phénomènes et de caractères qu'ils appliquèrent à d'autres épopées européennes, parmi lesquelles la française ; et des érudits aussi célèbres que les frères Grimm, Gaston Paris et Léon Gautier n'oublièrent pas, au cours de leurs recherches, l'exemple de l'épopée espagnole. « L'individualisme » des premières années du XXe siècle, que nous pouvons résumer dans la grande figure de Joseph Bedier, fit apparaître une certaine méconnaissance — ou un oubli — de l'épopée espagnole ; elle ne s'accordait pas en effet avec les théories ayant cours et qui étaient « à la mode », et ne s'adaptait pas à la croyance dans les origines savantes et récentes des chansons de geste. A une époque plus moderne, l'attitude individualiste étant devenue caduque et après la ruine d'une grande partie des bases sur lesquelles sont construits les monuments élevés par Ph. Aug. Becker et Joseph Bedier, l'épopée espagnole offre à nouveau un exemple instructif et fructueux.

La connaissance scientifique de l'épopée espagnole est due au travail de deux illustres érudits, don Manuel Milà y Fontanals (1818-1884), professeur à l'Université de Barcelone, et don Ramón Menéndez Pidal (né en 1869), professeur à l'Université de Madrid et actuel directeur de l'Académie royale d'Espagne.

L'ancienne poésie héroïque en Espagne.

Il n'est pas besoin d'avoir recours à des conjectures ou des hypothèses pour mettre en relief que depuis les temps les plus reculés auxquels peut scientifiquement remonter l'histoire des chants de caractère héroïque se sont fait entendre dans la Péninsule Ibérique. Strabon, qui écrivait au début de

l'ère chrétienne, affirme que les Turdétains étaient les plus savants des peuples Ibères, puisqu'ils avaient non seulement une écriture et des écrits de vieille tradition, mais aussi « des poèmes et des lois en vers qui, disent-ils, sont vieux de six mille ans » (peut-être le texte est-il corrompu, et, au lieu de *eton* faut-il lire *epon* ; il s'agirait alors de « poèmes et de lois de six mille vers »). De cette indication il est intéressant de détacher le témoignage irrécusable de l'existence de poèmes chez les habitants pré-Romains de l'Espagne. Peut-être sommes-nous quelque peu éclairés sur le genre de ces chants par un autre passage de Strabon, où il déclare que le fol héroïsme des cantabres était poussé à tel point que, certains d'entre eux ayant été crucifiés par les Romains, ils moururent en entonnant des hymnes de victoire. Suivant Posidonios (160-130 av. J.-C.), repris par Diodore, les lusitaniens, lorsqu'ils combattaient, avançaient rythmiquement « et chantaient des péans lorsqu'ils attaquaient leurs ennemis ». Mais le fait qu'il ait bien existé, chez les celto-ibères, une épopée célébrant les actions glorieuses des aïeux, peut se déduire clairement d'un passage de Salluste, où il affirme que « les mères rappelaient les prouesses guerrières de leurs aïeux aux hommes qui se préparaient à la guerre ou au pillage, au cours desquels ils chantaient les faits valeureux de ces ancêtres *(a matribus parentum facinora militaria uiris memorabantur in bellum aut latrocinia pergentibus ubi illorum fortia facta canebant)* ».

Le poète Silius Italicus (25-101), dans ses *Punica*, en évoquant les jeunes guerriers de Galice qui s'exerçaient dans l'armée d'Annibal, dit qu'ils avaient coutume de faire résonner leurs écus en même temps qu'ils frappaient rythmiquement le sol avec les pieds, et qu'ils « chantaient des chants barbares en leur langue maternelle » (*Barbara nunc patriis ululantem carmina linguis*, III, 346). Et, plus loin, au cours du récit de la bataille de Cannes, Paul Émile attaque et blesse mortellement Viriathus lorsque ce dernier, suivant la coutume des Ibères, entonnait des chants barbares, tandis qu'en même temps il frappait son écu (*ac ritu iam moris Iberi carmina pulsata fundentem barbara caetra*, X, 230-31).

Bien que rares, les références que nous possédons sur cette épopée primitive, espagnole ou ibérique, sont suffisantes pour bien démontrer son existence. C'était, nous l'avons vu, une poésie belliqueuse, propre à être entonnée au combat ou au moment de la mort, et qui rappelait les prouesses d'antiques guerriers. Composée dans les langues primitives de la péninsule, elle s'est perdue, comme se sont perdues les langues elles-mêmes, et il serait vain de chercher à voir en

elle un antécédent de l'épopée romane espagnole des siècles postérieurs. Ce qui est important, c'est de noter qu'on avait entendu à travers l'Espagne des chants guerriers en vers barbares pour les oreilles romaines, avant que, dans les écoles impériales de l'Espagne, les professeurs romains aient fait lire des vers de Virgile aux jeunes Ibères. Quelque chose a pu cependant en rester, dissimulé et avec un caractère de substrat épique, au cours des siècles qui ont suivi, tout comme il est possible que les chansons lyriques des filles de Cadix (les *puellae gaditanae* rappelées par Martial et Juvenal) aient continué à s'entendre des siècles plus tard, et se soient incorporées à la lyrique traditionnelle romane d'Espagne, que nous connaissons aujourd'hui.

Grâce principalement à Tacite, nous disposons d'informations sur l'épopée primitive des peuples germains. La dispersion des Wisigoths à travers l'Espagne, bien qu'elle ait été lente et n'ait pas supposé une invasion massive, a fait sans doute parvenir l'épopée germanique jusqu'à la péninsule ibérique. Cela paraît logique pour ce qui a trait aux milieux auliques et courtisans, où il y avait réellement des Wisigoths et où le souvenir des ancêtres germains pouvait susciter un orgueil racial. Ainsi s'explique que Saint-Isidore de Séville, en écrivant vers 612-621 son bref traité *Institutionum Disciplinae,* et en traçant un plan d'éducation pour les jeunes nobles, les exhorte, entre autres choses, à chanter gravement et suavement, au son de la cithare, non pas des chants amoureux ou lascifs mais les chants des ancêtres *(carmina maiorum)* « grâce auxquels les auditeurs se sentent stimulés à la gloire ». Il est clair que les vieux chants épiques germains pouvaient seuls émouvoir l'artistocratie des Goths, c'est-à-dire une minorité dirigeante de l'Espagne d'alors ; le peuple, malgré sa romanisation, devait préférer, s'il s'en souvenait encore, ces vieux chants ibériques qui avaient trait aux *parentum facinora* dont nous parle Salluste.

Au milieu de cet hypothétique et périlleux champ de conjectures, il est possible de supposer que l'épopée germanique, conservée et rappelée sous une forme quelconque à la cour des Wisigoths, ait donné une vie nouvelle à l'épopée espagnole primitive, puisque le peuple s'efforce toujours d'emprunter quelque chose à la cour. Étant donné l'universalité et la permanence du chant héroïque, il faut supposer que, durant l'époque Wisigothique, il y a eu, en Espagne, une épopée, genre qui n'était ni nouveau ni extraordinaire tant pour la population indigène et stable que pour la société des Goths, récemment arrivée et dominatrice. Il serait absurde de nier l'existence d'une ancienne épopée germanique après le témoi-

gnage de Tacite et celui qui nous est offert par Jordanès (Jornandés), Ammien Marcellin et d'autres — surtout si l'on se rappelle que Charlemagne, au début du IXe siècle, suivant l'affirmation de son biographe Eginhard, « fit transcrire, afin que ne s'en perdît point le souvenir, les vieux chants barbares où l'on chantait les actions et les guerres des anciens rois ». Nous ne pouvons croire que les Wisigoths soient arrivés en Espagne sans le souvenir de ces vieux chants : ils ont dû les conserver jalousement comme une relique de leur lointaine patrie, ainsi que les Séphardites de l'Afrique du Nord et de l'Orient gardent comme un trésor le *romancero* castillan quatre siècles et demi après avoir été expulsés d'Espagne.

Les écrivains ecclésiastiques espagnols des VIe et VIIe siècles attaquent très fréquement ceux qui dansent d'une façon dévergondée et chantent des airs lascifs et malhonnêtes, ceux qui perdent le temps en chanson et « fables » (*in cantibus* et *fabulis*, suivant Saint Isidore) et ceux qui blâment le prochain en des « cantilènes » insultantes. Aux côtés de ce chant malhonnête et médisant, qui a toujours existé et existe encore, a dû persister le chant héroïque, qui, par sa noblesse et sa dignité, n'était pas l'objet de censures de la part des moralistes et des hommes d'église. Il a dû persister, sans doute dans la naissante langue romane, imposée alors à toutes les classes sociales et compréhensibles pour les illettrés eux-mêmes. Au début du VIIIe siècle, avec l'occupation arabe, la situation a dû changer assez peu, mais l'invasion produisit une rénovation décisive non seulement pour l'épopée espagnole mais pour l'épopée romane en général. Les arabes, à ce qu'il semble, n'apportèrent rien d'important dans le domaine de la poésie épique, mais ils renouvelèrent l'épopée en suscitant une nouvelle ambiance guerrière : la lutte entre les chrétiens et les sarrasins. Cette lutte, qui se déroule d'une façon concrète en Espagne, sera l'aiguillon de la nouvelle épopée romane, depuis la *Chanson de Roland* jusqu'au *Cantar de mío Cid*. La technique et l'esprit de l'épopée primitive se rénovent, en reprenant de la vigueur et une signification nouvelle. La guerre a lieu sur les frontières, elle se transforme en une question de vie ou de mort, et la différence des religions vient s'y ajouter. C'est pourquoi l'épopée romane du moyen âge offre un sentiment chrétien aussi prononcé. D'autre part, l'Espagne se divise et se morcèle en royaumes et comtés chrétiens, qui gagnent peu à peu du terrain sur les Maures ; mais, entre eux, surgissent des rivalités, des luttes et même des guerres. Au cours des premiers siècles de la reconquête, l'épopée est une nécessité,

et, si elle n'avait pas existé, il aurait fallu l'inventer. On n'a jamais fait la guerre sans chanter; on n'a jamais détesté son voisin sans le blâmer en des chansons.

L'épopée des Sept Infants de Salas.

Rien n'est plus instructif pour comprendre l'évolution et les caractéristiques particulières de l'épopée espagnole de Castille que la « geste » sur les Sept Infants de Salas, ou de Lara, à laquelle Menéndez Pidal a consacré, en 1896, une mémorable étude. La geste ne s'est pas conservée dans sa forme originale, c'est-à-dire dans sa forme de poème, mais en diverses mises en prose ou chroniques historiques, sur la base de la *Primera Crônica General*, commencée par le roi Alphonse X le Savant en 1270, et dont la rédaction s'acheva en 1289. Si nous résumons le contenu de la geste, nous y trouvons le récit suivant.

Rodrigo Velasquez, puissant seigneur de Lara, épousa à Burgos doña Lambra, cousine germaine du comte de Castille. Aux fêtes des noces se rendirent Gonzalo Gùstioz de Salas et ses sept fils (appelés les sept « infants ») ainsi que leur précepteur Muño Salido. Une dispute éclate et le plus jeune des infants, Gonzalo Gonzalez, tue un cousin de doña Lambra, ce qui suscite un combat, que finalement on apaise. Doña Lambra, désireuse de venger son cousin, fit en sorte que, quelque temps plus tard, un de ses vassaux injuriât Gonzalo Gonzalez ; en riposte, ce dernier et ses frères tuèrent le vassal, bien qu'il se fût mis sous la protection de doña Lambra, qui le couvrit de son manteau, et ce vêtement demeura teint de sang. Doña Lambra demande à son mari, Rodrigo Velasquez, de la venger de ce nouvel affront. Rodrigo charge Gonzalo Gustioz d'aller à Cordoue traiter une certaine affaire avec Almanzor. Il lui donne une lettre écrite en arabe. Rodrigo y fait savoir que, Gonzalo Gustioz et ses fils lui ayant fait un affront ainsi qu'à sa femme, le sarrasin doit trancher la tête du premier, son émissaire, et envoyer une expédition guerrière à Almenar, où Rodrigo fera en sorte que se rendent les sept Infants ; les Maures pourront leur donner la mort et s'emparer de terres chrétiennes. Gonzalo Gustioz se rend à Cordoue et présente la lettre à Almanzor, qui, se rendant compte de la haine qu'elle révèle, décide de ne pas tuer le chevalier chrétien mais de le mettre seulement en prison. Il charge sa propre sœur de s'occuper de lui. Des amours entre le prisonnier et la sœur d'Almazor naîtra Mudarra Gonzalez, « le Vengeur ». Cependant Rodrigo Velasquez

propose aux sept Infants d'entreprendre une expédition de pillage jusqu'au camp d'Almenar. En chemin, le précepteur Muño Salido observe de mauvais présages et conseille aux Infants d'abandonner l'entreprise. Ils n'en tiennent pas compte et tombent effectivement dans l'embuscade. Ils sont attaqués par des forces de Maures très supérieures, et, après une longue bataille les sept Infants et leur précepteur sont tués et décapités. Les huit têtes sont envoyées à Cordoue ; Almanzor les fait porter à la prison où se trouve Gonzalo Gustioz qui, en les reconnaissant, fait une douloureuse lamentation sur chacune d'elles. Almanzor, ému de pitié, lui rend la liberté, et la mauresque qui avait pris soin du chevalier lui avoue qu'elle mettra bientôt un enfant au monde ; s'il naît de sexe masculin elle l'enverra à Salas, auprès de son père. Gonzalo Gustioz donne à la mauresque la moitié d'une bague afin de pouvoir plus tard reconnaître son enfant. C'est ainsi que naît Mudarra Gonzalez qui, en grandissant, révèle une extraordinaire ressemblance avec son frère Gonzalo. Un jour, à Cordoue, au cours d'une partie d'échecs avec le roi maure de Segura, une dispute s'élève, et ce dernier traite le jeune homme de « fils de personne ». Mudarra le tue, et apprend ensuite de sa mère qu'il est le fils de Gonzalo Gustioz. Avec le consentement d'Almanzor, Mudarra se rend en Castille et entreprend de venger ses parents. Il peut voir, dans une église, les têtes de ses frères. Grâce à la bague, il se fait reconnaître de son père, puis il détruit les bourgs et les domaines de Rodrigo Velasquez, qu'il poursuit infatigablement jusqu'à ce qu'il l'atteigne, et obtienne qu'il soit jugé et condamné à mort. Sa femme, doña Lambra, s'enfuit et finit par mourir abandonnée ; tous ceux qui passent par l'endroit où elle gît, au lieu de réciter un *pater noster* pour le repos de son âme, disent : « Qu'elle ait un mauvais repos ! »

Dans les chroniques où ce récit est mis en prose, on note un indéniable style épique et de constantes assonances ; elles ont permis de reconstituer un grand nombre de vers de la chanson perdue, dans l'état où elle a dû se trouver au XIIIe siècle, tandis que certains *romances* conservés font apparaître qu'ils dérivent de fragments de la vieille chanson.

La légende reflète une remarquable adaptation à l'état de la Castille à l'époque où se place le récit ; elle nous donne non seulement un fidèle reflet de la topographie d'une zone réduite, mais elle nous a même transmis des noms de personnages qui ont réellement existé. Il y a évidemment, à l'origine, un fait historique qui, avec les années et les siècles, s'est enrichi de notations légendaires et romanesques. Au

temps du comte de Castille Garci Fernàndez (970-995), époque où se situe la légende, Almanzor régnait effectivement à Cordoue ; en outre, sont attestés Gonzalo Gustioz, ses fils Diego, et Gonzalo Gonzalez et un chevalier appelé Rodrigo Velàsquez qui fut réellement en relation avec la cour mauresque de Cordoue, à laquelle il envoya diverses ambassades amicales.

La bataille que la légende situe à Almenar correspond par des détails très significatifs avec celle qui fut livrée à Deza le 2 septembre 974. Mais tous ces détails, mis en relief par l'érudition moderne à partir de recherches d'archives, ont une importance très locale et très secondaire dans l'histoire médiévale de l'Espagne ; il est inconcevable qu'un écrivain du XIIIe siècle les ait connus pour en former la chanson perdue des Sept Infants. La seule explication possible pour le résidu historique qui s'y trouve est celle de la transmission ininterrompue du récit, à partir de l'époque même des événements, sous des formes poétiques très primitives. Le récit poétique, au cours des siècles, se grossit d'éléments nouveaux et imaginaires, empruntés à d'autres légendes. Telle qu'elle se présente à nous au XIIIe siècle, la légende révèle quelque relation avec la *Thidrekssaga* scandinave, peut-être avec les *Nibelungen*, ainsi qu'une influence évidente du *Galiens li Restores* français. Ainsi, une vieille légende castillane, née aux environs de Salas à la fin du Xe siècle, va s'élargissant et en quelque sorte se romançant jusqu'à acquérir la structure et la physionomie que nous présentent les mises en prose faites à partir du XIIIe siècle.

Le *Cantar de los Siete Infantes* — que nous pouvons, ainsi qu'on l'a déjà dit, lire sous sa forme originale grâce aux vers conservés presque intacts dans les mises en prose — est d'une grande beauté et d'un âpre tragique. Le sang donne au récit une impressionnante caractéristique ; c'est avec un concombre plein de sang que doña Lambra fait venger l'affront qu'elle a reçu de Gonzalo Gonzalez ; les habits de la dame restent tachés par le sang du vassal que les Infants tuent à ses pieds ; le sang des têtes des jeunes héros est constamment évoqué dans l'impressionnant épisode de la prison de Cordoue ; effroyablement sanglant est le rêve prémonitoire de doña Sancha, la femme de Gonzalo Gustioz, toute disposée à boire le sang du traître Rodrigo Velasquez, son propre frère ; ce trait donne à la scène un aspect dramatique qui fait frissonner. Le plus jeune des sept Infants, Gonzalo Gonzalez, est dépeint avec un soin particulier ; dans la première partie du récit il tient une place prépondérante par rapport à ses frères ; ce n'est pas par hasard qu'il meurt le dernier à la bataille d'Al-

menar, et il vend chèrement sa vie. Sa hardiesse et ses qualités spirituelles se prolongent poétiquement dans la deuxième partie de la légende, puisque « le vengeur », le bâtard Mudarra, lui ressemble physiquement d'une façon extraordinaire ; et tout cela donne à la trame générale du récit un profond sentiment du « lignage », si parfaitement adapté à cette histoire de vengeances et de trahisons familiales.

Le Cid Campeador, héros épique.

En 1099, lorsque Rodrigo Diaz de Vivar, appelé le Cid Campeador mourait à Valence, déjà existait le texte que nous connaissons aujourd'hui de la *Chanson de Roland*, et il y avait au moins trente ans, comme l'atteste la *Nota Emilianense*, que la légende de Roncevaux était connue en Espagne. Le Cid, héros épique, entendit sans doute réciter des chansons de geste très semblables à celle qui chanta plus tard ses prouesses, et lui-même parlait le langage roman de Castille à un stade d'évolution très voisin de celui du poème qui porte son nom. Il faut donc noter que le *Cantar de mío Cid* est quelque chose d'assez exceptionnel dans l'épopée traditionnelle et d'unique dans l'épopée romane. Rodrigo Diaz de Vivar est le plus moderne des héros épiques des littératures néo-latines, si nous exceptons Godefroy de Bouillon, célébré dans les Chansons de *Jérusalem* et d'*Antioche* pour ses royales entreprises, et romanesquement transfiguré dans la chanson du *Chevalier au Cygne*. Achille ne parlait pas la même langue qu'Homère, ni Roland celle de sa *Chanson*. Le *Cantar de mío Cid*, au contraire, nous transmet des phrases, des expressions et des discours de Rodrigo Diaz de Vivar dans la langue même que parlait le héros. Il en résulte le très exceptionnel caractère immédiat et réel du *Cantar de mío Cid*, dans lequel un moment de l'histoire espagnole de la fin du XIe siècle se transforme en épopée, sans que cèdent, en leurs principes fondamentaux, ni l'histoire ni la poésie, qui se combinent et s'harmonisent d'une façon singulière et très originale. Le *Cantar de mío Cid* est une geste aberrante et particulière dans l'ensemble de l'épopée romane, puisque les événements qui constituent sa trame narrative et les personnages qui y jouent un rôle ne sont pas seulement très proches dans le temps, mais que les uns se sont déroulés et que les autres sont venus au monde lorsqu'il existait déjà une épopée de forme semblable à celle que ces événements et ces personnages ont suscitée. S'il existe un exemple clair et formel du fait que la poésie

héroïque naît à la chaleur des événements qui la produisent, c'est bien le *Cantar de mío Cid*, dont les vers pouvaient être entendus par ceux qui, en leur jeunesse, avaient personnellement connu le héros, ces vers qui furent récités par les jongleurs dans les terres mêmes qui avaient été le théâtre des exploits qu'ils narraient.

Le *Cantar de mío Cid* s'est transmis en versions refondues et variables, comme il est courant dans l'épopée traditionnelle. Sous sa forme de poème, c'est-à-dire copiée avec la pleine conscience de transmettre une chanson versifiée, la chanson est conservée dans un manuscrit d'une écriture du XIVe siècle, signé par un scribe appelé Per Abbat. Les *chroniques générales* ont mis en prose divers états de ceux qui ont été revêtus par la chanson lorsqu'elle a été refondue par la tradition des jongleurs, ce qui révèle sa grande vitalité jusqu'au XIVe siècle. C'est une tâche difficile et hasardeuse que de dater une œuvre littéraire vivant sous forme de refontes et dans un état variable et mouvant. Il est possible que le manuscrit copié par Per Abbat soit une refonte d'un texte antérieur du poème. On admet communément que le texte lu aujourd'hui a été rédigée vers 1140, bien qu'il ait probablement existé un *Cantar del Cid* antérieur à 1128.

Notre chanson se borne à survoler et présente comme une chose connue la majeure partie de la biographie héroïque du Cid : son intervention juvénile dans la bataille de Graus, sa gaillarde jeunesse en qualité de lieutenant de Castille, sa victoire contre Ximeno Garcès, qui lui valut le surnom de *Campidoctor* ou Campeador, sa campagne contre Sara, gosse, ses combats en faveur de Sancho de Castille contre Alphonse de Léon à Llantada et Golpejera, sa participation au siège de Zamora et son attitude remarquable au cours du serment de Santa Gadea... etc. Il existait déjà d'autres gestes, comme le *Cantar del cerco de Zamora*, où le Cid jouait un rôle décisif. Notre *Cantar de mío Cid* a emprunté une partie de la biographie du héros correspondant à la fin de sa vie, c'est-à-dire à des événements survenus entre les années 1081 et 1094, qu'il a transformés en épopée. Le Cid n'entre pas en scène au moment de ses triomphes et de ses victoires, mais au moment de ses disgrâces et de ses mal heurs : l'injuste exil imposé par le roi don Alphonse, celui-là même contre lesquel le Cid avait combattu dans le passé, et qu'il se proposait alors de servir loyalement.

L'aspect dramatique du début du *Cantar de mío Cid* peut être noté dans toute son intensité par celui qui n'ignore pas que Rodrigo Diaz de Vivar, l'exilé de Castille, compte à son actif d'innombrables prouesses et victoires, et que,

voilà des années, il a vaincu ce même roi Alphonse, qui l'expulse maintenant des frontières de ses royaumes. Le Cid, avec une poignée de chevaliers fidèles, doit « gagner son pain » en luttant contre les Maures et contre les chrétiens, mais, comme il s'agit d'un héros d'épopée, son infortune se mue en triomphe et sa misère en puissance, puissance qui atteint son point culminant avec la conquête de Valence, qui pousse les Castillans pour la première fois jusqu'aux bords de la Méditerranée.

En pleine gloire militaire, et les relations avec son roi étant redevenues cordiales, la disgrâce s'abat à nouveau sur le héros dans ce qu'il a de plus intime et de plus cher : il s'agit du déshonneur de ses filles, causé par les Infants de Carrion. Le poète a su dépeindre auparavant, avec une merveilleuse réussite, la tendresse familiale du Cid, l'amour qu'il porte à sa femme et à ses filles — note également insolite dans l'épopée romaine, — afin qu'on puisse mieux mesurer la nouvelle disgrâce du chevalier, frappé en ce qui a le plus de prix, l'honneur, et en ce qu'il aime le plus, ses filles. A la fin, son attitude à la cour de Tolède et la victoire dans le combat singulier, octroyée par Dieu, parce que sa cause est juste, donne une complète et nécessaire issue heureuse à la chanson, qui se termine en mettant en relief d'une façon très significative que les filles du Cid, auparavant déshonorées par les Infants castillans, sont « dames de Navarre et d'Aragon » et qu'au moment où le jongleur récite les vers « les rois d'Espagne sont leurs parents ».

On a beaucoup écrit sur l' « historicité » du *Cantar de mío Cid;* on a émis des opinions contradictoires, et l'on a voulu opposer les conceptions de « poème épique » et de « chronique rimée ». Il faut tenir compte du fait que l'auteur du *Cantar* ne jouissait pas de la liberté dont disposait celui de la version d'Oxford de la *Chanson de Roland;* ce dernier compose ses vers dans le Nord de la France ou en Angleterre normande à la fin du XIe siècle, c'est-à-dire séparé par huit cents kilomètres et trois cents ans environ du lieu et de la date de la bataille de Roncevaux.

L'éloignement et l'ancienneté lui permettent de décrire une Espagne fantastique, avec une irréelle et inexacte géographie, et des événements très opposés à la vérité historique. L'auteur du *Cantar de mío Cid*, qui écrit au siècle suivant celui au cours duquel vivait le héros, qui fait se dérouler l'action du poème dans les terres mêmes où les jongleurs le divulgueront, ne peut inventer ni l'histoire ni la géographie s'il prétend être écouté avec un minimum d'attention. Les sarrasins de la *Chanson de Roland*, si fréquemment appelés

« païens », ne croient pas en Dieu ; ils adorent des idoles singulières nommées Mahumet, Tervagant et Apollin ; ils portent des noms pittoresques et diaboliques comme Esperevis, Escremiz, Malcud, Falsaron, Torleu, etc.... Ni l'auteur de la *Chanson de Roland* ni le public auquel elle était destinée ne savaient ce qu'était véritablement un mahométan. Les Maures du *Cantar de mío Cid*, les uns ennemis du héros, les autres « maures amis », sont exactement ceux que tout espagnol des XIe et XIIe siècles avait coutume de voir et même avec lesquels il pouvait traiter ; ils s'appellent Yucef, Fariz, Galve, Abengalbon, tout comme n'importe quel Maure véritable. Les éclats de rire du public espagnol auraient été grands si un jongleur lui avait parlé d'un Maure nommé Falsaron, adorant une idole de Mahomet ou d'Apollon.

L'immense majorité des nombreux personnages, maures et chrétiens, qui apparaissent dans le *Cantar de mío Cid*, non seulement sont rigoureusement historiques et parfaitement attestés, mais il se comportèrent et agirent comme nous le raconte le poème. On ne voit intervenir dans l'action ni des êtres fabuleux ni des personnages qui vécurent en d'autres temps — comme il advient dans le *Roland* —, car tout cela n'aurait pas été supportable dans une œuvre si proche géographiquement et chronologiquement des événements qu'elle raconte. Mais le *Cantar* n'est pas une « chronique rimée », comme, par exemple, les chansons provençales ayant trait à la croisade des Albigeois et aux guerres civiles de Navarre. L'auteur de la chanson castillane a choisi un moment de la biographie du Cid, qu'il ne pouvait ni déformer ni traiter à sa fantaisie, pour le transformer en épopée : il a agi en tant que « poète », si l'on peut appliquer ce nom à l'auteur d'une épopée traditionnelle, et non en tant qu' « historien », puis qu'il cherche d'abord à susciter des émotions chez son public, et secondairement à l'informer d'événements anciennement survenus.

A cet effet, ce qui l'intéresse, c'est de « dramatiser » l'action, opposant la misère de l'exil à l'opulence de la conquête de Valence, la gloire du Cid victorieux à l'amertume du Cid offensé en la personne de ses filles. Le but artistique du poète l'oblige à faire passer la vérité historique dans le moule de l' « efficacité » poétique ; c'est ainsi qu'il réduit à un seul les exils du Cid, et à une seule ses deux captures du comte de Barcelone. Il invente l'épisode des Juifs et des coffres de sable, l'épisode du lion échappé de sa cage — si utile pour mettre en relief la couardise des Infants de Carrion — et très probablement l'affront de la rouvraie de Corpes. Tout cela ne nuit pas à la vérité historique, et n'est pas en contra-

diction avec les événements réels, mais ces détails donnent à la chanson un caractère très particulier. Le ton épique, dans le *Cantar*, il ne faut pas seulement le chercher dans les descriptions de combats, dans les razzias et les sièges, mais aussi dans l'aspect intime, familier et quotidien, comme lorsque le héros prend congé de sa femme et de ses filles, dans les dialogues du Cid avec ses compagnons d'armes, dans tout le détail fugace, léger et quotidien que l'auteur a créé pour transmettre un certain degré d'émotion à ses auditeurs, et qui n'aurait aucun sens dans une œuvre exclusivement historique.

Pour le problème de l'unité du *Cantar de mío Cid*, il faut ne pas se laisser égarer par nos conceptions structurelles d'une œuvre littéraire écrite pour être lue. Le *Cantar*, comme toute épopée traditionnelle, se doit de tenir en haleine l'attention des auditeurs ; il doit susciter l'intérêt de toute personne qui se joint, en plein cours du récit, au chœur de ceux qui écoutent. L'auditeur qui arrive en retard sait, comme les autres, qui est le Cid ; il sait que ce dernier était en relations hostiles avec le roi de Castille, que ce roi l'avait exilé, que le héros a conquis Valence et recouvré la faveur de son souverain ; il ne doute pas que la justice triomphera et que les traîtres seront punis. La véritable unité narrative du *Cantar* n'est pas diminuée mais bien accrue par l'existence de ses deux trames, toutes deux avec leur développement nu et leur dénouement. La première trame est constituée par le problème du Cid en face de son roi : exil, victoires du héros, riches présents au monarque et réconciliation. La deuxième est constituée par le drame des noces de ses filles : mariage avec les Infants, affront de Corpes, et châtiment des traîtres. Les deux trames sont entrelacées avec habileté, puisque de la première dérive la seconde (le roi Alphonse, pour marquer fortement son amitié envers le Cid, propose les mariages avec les Infants de Carrion), et rien ne nuit à cet ensemble.

La première impression produite par le style du *Cantar de mío Cid*, si on le compare avec les chansons de geste françaises, est que nous nous trouvons en face de quelque chose de beaucoup plus archaïque et primitif ; ce sont des matériaux quelque peu informes qui attendent une élaboration nouvelle et définitive ; cette impression est accrue par la métrique particulière des « gestes » castillanes, où le décompte des syllabes est extraordinairement variable et libre. Mais observons que cette première impression, évidemment fausse, disparaît graduellement si nous prenons la peine de réciter les vers à haute voix, en nuançant le ton de voix selon les exigences du contexte. Si nous sommes capables de donner

la rapidité voulue aux scènes qui l'exigent, de détacher avec emphase les « vers-clefs » et de « dramatiser » le dialogue en accusant les changements de voix et de ton, nous remarquons alors qu'il ne s'agit pas d'un style primitif et rude ni d'une grossière ébauche, mais d'un récit parfaitement adapté au « récital » des jongleurs. Il se remplit ainsi de nuances et d'intentions, de réussites et d'heureuses trouvailles. Nous surprenons l'art très conscient du *Cantar de mío Cid* dans l'adroite individualisation des personnages : le héros, son épouse doña Chimène, et même lorsqu'il s'agit de personnages de moindre importance : Alvaz Fañez, valeureux et prudent, Pero Bermudez, impétueux et gracieusement bègue, Martin Antolinez, fort habile dans la ruse grâce à laquelle il trompe les Juifs, Felez Muñoz, le jeune neveu du Cid, qui vient d'étrenner un chapeau, et recueille ses cousines après l'affront de Corpes, l'évêque matamore don Jeronimo..., etc. Jusqu'au plus petit détail, le geste, la note infime sur le costume, tous apparaissent de telle sorte qu'ils donnent une valeur poétique à la vie quotidienne et visent à atteindre un effet esthétique déterminé.

C'est un caractère très différent de celui du *Cantar* que revêt une autre « geste » castillane également consacrée à la figure de Rodrigo Diaz de Vivar, celle qui porte les noms de *Cantar de Rodrigo, Mocedades de Rodrigo, Crônica rimada.* Le *Cantar de Rodrigo*, conservé dans un manuscrit copié vers la fin du XIVe siècle, et qui est la refonte d'un texte antérieur que l'on trouve mis en prose dans deux chroniques, prétend satisfaire la curiosité d'un public qui désirait connaître les « enfances » du héros si fameux : ses premières victoires, ses amours avec doña Chimène, et son impétuosité juvénile. Ce qu'on raconte dans le *Cantar de Rodrigo* est de pure invention et manque de fondement historique ; la chanson présente cependant quelques épisodes de réel intérêt et d'élévation morale, comme le conflit entre Rodrigue et doña Chimène, la fière attitude du jeune homme à la cour du roi don Fernand, et l'apparition de saint Lazare sous les traits d'un lépreux. De cette chanson dérivent certains « romances » de qualité littéraire supérieure ; et, sur la base de ces « romances » et d'autres éléments, le dramaturge Guillen de Castro a écrit les deux parties de sa comédie : « *Les enfances du Cid* » (imprimée en 1621), source, comme on le sait, du *Cid* de Pierre Corneille. Par suite d'une curieuse évolution du goût, tandis que la figure historique et réelle du sévère Rodrigo Diaz de Vivar, du *Cantar de mío Cid*, était ensevelie dans l'oubli, celle du jeune Rodrigue triomphait, un Rodrigue hautain, fanfaron et complètement étranger à l'histoire, qui

se transformait à son tour en un chevalier amoureux placé, d'une façon cartésienne, devant des conflits de devoirs.

Autres aspects de l'épopée en Espagne.

La légende française de Roncevaux, connue en Espagne, ainsi que l'atteste la *Nota Emilianense*, depuis la première moitié du XIe siècle — c'est-à-dire avant qu'ait été rédigée le texte d'Oxford de la *Chanson de Roland* — jouit d'une grande diffusion au sud des Pyrénées ; c'était normal, puisqu'elle racontait une guerre qui, bien que partiellement fabuleuse, se localisait en des terres espagnoles.

De certains textes dérivés de la *Chanson de Roland* procède la chanson de geste castillane appelée *Roncesvalles*, dont on conserve un fragment de cent vers et quelques « romances » détachés d'elle. La « geste » française acquiert en Espagne des caractéristiques propres ; elle y subira une déformation singulière, due à des motifs patriotiques, qui fera naître la légende de Bernard del Carpio, dont le prototype historique est Bernat de Ribagorza — héros qui s'apposera au Roland français et le tuera à Roncevaux.

On voit apparaître, dans les mises en prose des chroniques des XIIIe et XIVe siècles, une série de traces d'autres chansons de geste, dont le texte original s'est perdu. Nous pouvons de la sorte supposer, avec plus ou moins de certitude, l'existence de chansons ayant trait à Rodrigue le dernier Goth — qui influença la chanson française d'*Anseïs de Cartage*, — au comte Fernan Gonzalez — chanson refondue en un poème de forme savante — la chanson de la *Condesa traidora*, le *Romanz del infant Garcia*, la chanson de le *Reina calumniada*, du *Cerco de Zamora*, de la *Mora Zaida*, de la *Peregrinaciôn del rey Luis de Francia* — en relation avec le *Pèlerinage de Charlemagne* français, — la chanson *del Abad don Juan de Montemayor*, etc.

Ainsi, tandis que l'épopée traditionnelle française meurt lorsque les chansons de geste se transforment en « romans », l'épopée traditionnelle espagnole survit sous deux formes très distinctes. En premier lieu, un grand nombre de chansons de geste espagnoles s'incorporent aux œuvres historiques en langue vulgaire, à partir de la *Crónica general* d'Alphonse X « le savant », grâce au procédé de la mise en prose, c'est-à-dire grâce à de légères retouches pour éviter les rimes qui auraient choqué dans le corps d'un ouvrage rédigé en prose. Cette mise en prose est parfois si légère qu'il est facile de reconstituer la chanson incorporée aux chroniques ; c'est le

cas pour la chanson des *Infants de Salas*, comme on l'a dit. D'autre part, grâce au « récital » des jongleurs, des fragments très caractéristiques de chansons de geste espagnoles sont restés gravés dans la mémoire des auditeurs ; ces fragments se sont organisés comme morceaux ayant leur propre unité, et ont constitué une partie du très riche « romancero » castillan.

Ce phénomène, qui n'a pas d'équivalent en France, a fait survivre des fragments détachés de l'épopée castillane dans la tradition populaire. Au XVIe siècle, l'imprimerie divulgue plus encore les « romances » traditionnels sous forme de feuilles volantes, de « cancioneros » et d'anthologies. Dans le même temps, une *Crônica general*, dérivée de celle d'Alphonse « le Savant », et continuant à maintenir certaines mises en prose de chansons de geste, est imprimée en 1541 par Florion do Campo. De cette manière, lorsque les jongleurs avaient disparu, la matière de la vieille épopée traditionnelle espagnole redevient populaire. Son caractère dramatique et sa beauté eurent pour conséquence que des écrivains de grande culture et de talent s'enthousiasmèrent pour elle. Ils remarquèrent que ce qu'il y a de plus profond, de plus fort et de plus original dans la littérature espagnole se conservait dans ce trésor de légendes et de traditions, qui plaisait à toutes les classes de la société, depuis les illettrés jusqu'aux humanistes comme Antonio de Nebrija. Et ces écrivains instruits — Lope de Vega, par exemple, — en se fondant sur le « romancero » et la « Crónica general », ont donné une vie nouvelle aux légendes épiques castillanes dans le théâtre de thème légendaire — par exemple *Las almenas de Toro*, de Lope. L'épine dorsale de cet ouvrage est précisément le mètre du « romance », propre au « romancero » et dérivé des vieilles épopées. C'est ainsi que s'est maintenue sans interruption l'épopée espagnole, depuis ses anciennes manifestations médiévales jusqu'au XVIIe siècle, pour surgir à nouveau dans le romantisme.

MARTIN DE RIQUER,
professeur à l'Université de Barcelone.

(Traduit de l'espagnol par Irénée Cluzel)

Le « romancero » et l'état latent de la poésie épique

Le « Romancero » est, plus que toute autre poésie à thème légendaire, une épopée vivante lorsqu'il chante les événements importants qui surviennent ou qui sont survenus tant en Espagne qu'en Amérique latine. Mais le « Romancero » est plus encore une épopée que les « ballades » (1) des autres pays, car il est l'héritier universel de l'épopée espagnole ancienne. L'épopée médiévale a émigré dans le « Romancero » ; elle y respire encore de nos jours.

On a beaucoup écrit sur le sujet et je ne puis en donner ici le résumé. Je désire seulement appeler l'attention sur un aspect très particulier et de grande importance de la vie du « romancero » comme de la vie de toute poésie traditionnelle : son existence souvent occulte, ignorée des écrivains qui pourraient nous renseigner à son sujet. Cette façon cachée de vivre, dont l'appréciation doit avoir une essentielle influence sur la critique historique et esthétique, est très mal connue ; et lorsque nous voulons nous en assurer, elle paraît offrir une obscurité impénétrable à la vue. J'essaierai d'inciter le lecteur à se pencher sur ce profond abîme, et je le ferai avec précaution, afin qu'il ne soit pas pris du vertige que beaucoup d'historiens de la littérature ressentent en s'y penchant.

Le « Romancero » connut son époque de splendeur depuis la fin du XVe siècle jusqu'aux premières décennies du XVIIe. Au temps des Rois Catholiques, de Cervantès et de Lope de Vega, les « romances » étaient fredonnés par tous, tant par les courtisans et les dames que par les ouvriers et les paysans ; les romanciers, les poètes, les historiens, tous les citaient et en tenaient compte ; les imprimeurs les publiaient à l'envi, les musiciens les plus illustres cultivaient des mélodies populaires. Mais, dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, les « romances » tombent dans l'oubli, et, au XVIIIe, personne ne parle

(1) Le mot de « ballade » ayant en français un sens précis, nous le mettons entre guillemets et nous précisons qu'il signifie ici une forme de poésie populaire à sujet légendaire et non pas le poème à forme fixe illustré notamment par Eustache Deschamps, François Villon, Clément Marot, etc... (Note du Trad.).

d'eux, personne ne nous dit qu'on les chante encore. C'est un silence sépulcral. Ainsi, lorsque le Romantisme réhabilita la valeur littéraire des « romances » publiés au XVIe siècle, personne ne savait que ceux-là et beaucoup d'autres étaient toujours chantés parmi les gens du peuple et surtout chez les paysans. Et, ce qui est le plus notable, lorsque vers le milieu du XIXe siècle l'on découvrit certains « romances » chantés au Portugal, en Catalogne et en Andalousie, les érudits qui s'informaient sur leur existence en Galice, dans les Asturies, en Castille, en Estrémadure..., etc... recevaient toujours une réponse négative. Il semble tout à fait impossible qu'un sujet de récréation populaire, chanté et fréquemment chanté en commun par les paysans, puisse se perpétuer des siècles durant sans que nul écrivain parle de cette coutume ; il semble plus impossible encore que les érudits intéressés à découvrir de telles chansons puissent nier leur existenc. Mais c'est là un fait prouvé jusqu'à satiété. En 1853, un savant écrivain asturien, le marquis de Pidal, passionné pour les vieux « romances », niait qu'ils existassent encore dans les Asturies ; en 1866, le grand érudit galicien Manuel Murguia niait qu'ils existassent en Galice ; en 1867, l'historien colombien José Maria Vergara était tout aussi négatif pour le Venezuela ; en 1900, Menendez Pelayo pensait que les « romances » n'étaient plus connus par personne en Castille ; en 1903, le poète Gabriel y Galan, fort attaché à l'étude du peuple estrémègne, me niait à moi-même que les « romances » fussent chantés en Estrémadure ; en 1906, l'historien de la littérature argentine, Ricardo Rojas, m'écrivait en faisant la même réponse négative pour sa patrie — et ce fut ainsi en de nombreux autres cas jusqu'en 1921, date où le grand folkloriste basque, Padre Azkue, niait de la même façon en ce qui concerne la Biscaye. Malgré cette ignorance universelle, malgré cette négation répétée et catégorique durant les XIXe et XXe siècles, le chant des « romances » s'est attesté comme abondant et riche en toutes les régions d'Espagne et d'Amérique où l'on parle espagnol, même là où le castillan n'est pas la langue maternelle, Portugal, Galice, Catalogne, pays Basque. C'est pourtant un fait de toute évidence, encore qu'il paraisse incroyable, que, dans le vieux monde comme dans le nouveau, le « romancero » a vécu à l'état latent au cours de deux siècles et plus, bien que, dans nos temps modernes, la diffusion de l'activité littéraire soit énorme grâce à l'imprimerie, et bien que la curiosité folklorique soit un puissant aiguillon de la recherche.

Ainsi que ce fait évident, nous pourrions en exposer d'autres, de moindre amplitude et cependant d'aussi grande clarté ; mais il sera plus utile de nous attacher à deux faits de très

grande obscurité — de très grande obscurité sans doute, mais qui, malgré cela, ont pour eux l'avantage, afin de se rendre plus facilement compréhensibles, de se référer, en tout ou en partie, à des siècles au cours desquels on écrit peu, au cours desquels la publicité des informations littéraires est très pauvre, au cours desquels enfin, au lieu de la curiosité folklorique, règne, chez les écrivains « latinisants », un mépris et une aversion complets à l'égard de la poésie en langue vulgaire.

Dans les régions les plus archaïsantes de la Péninsule, c'est-à-dire les régions portugaises des îles Azores et de Tras os Montes, on chante beaucoup, en des versions multiples, un « romance » qui traite de *Floresvento :* un prince qui commet de graves excès, et auquel le roi pardonne grâce à l'intercession de la reine, se bornant à l'exiler du royaume pendant sept ans, laps de temps durant lequel le proscrit subit de durs châtiments. Comme l'a déjà noté Carolina Michaelis en 1891, ce « romance » résume exactement les scènes initiales de la chanson de geste de thème mérovingien, *Floovent.*

Or, ce « romance » ne nous est connu que dans ses nombreuses versions modernes. Personne n'y fait allusion au XVIe siècle, lorsque tous les écrivains portugais, à commencer par Gil Vicente et Camoens, citaient des vers de « romances » ; personne n'y fit non plus allusion en Castille. Et, néanmoins, celui qui connaît l'histoire du « Romancero » ne peut douter que *Floresvento* ait été chanté au XVIe siècle ; il ne peut douter que ce « romance » dérive d'une chanson de geste espagnole, l'une des nombreuses chansons traduites d'une chanson de geste française. L'esprit critique est effrayé du fait qu'entre le « romance » de *Floresvento*, recueilli seulement à la fin du XIXe siècle, et le *Floovent* français de la fin du XIIe siècle. s'écoulent sept siècles sans aucune information espagnole connue se rapportant à ce thème, vide devant lequel la critique chancelle, sentant bien qu'il lui manque un endroit où poser le pied. Mais l'intime et continuelle relation des chansons de geste françaises avec les chansons de geste espagnoles et avec les « romances » postérieurs, voilà ce qui nous est parfaitement connu ; et, sur la base de ces faits bien établis, il est nécessaire, il est urgent d'expliquer la coïncidence totale des thèmes entre *Floovent* et *Floresvento.*

Les « romances » chantés au XVIe siècle, et répétés jusqu'à nos jours, de la *Fuga del Rey Marsil*, et de la *Muerte de Dona Alda*, nous savons avec certitude qu'ils dérivent du *Cantar de Roncesvalles*, dont on conserve un fragment, traduction ou de la *Chanson de Roland* (version rimée). De l'adaptation même manière, sans doute, le « romance » de *Floresvento* dérive

indirectement d'une chanson de geste, tout comme les « romances » de *Baldovinos*, chantés au XVIe siècle et chantés aujourd'hui, dérivent de la *Chanson des Saisnes*, comme les « romances » d'Almerique de Narbona dérivent d'*Aimeri de Narbonne* et de la *Mort Aimeri*, comme les « romances » de *Rosaflorida* dérivent d'*Aiol*, ou comme les « romances » de *Celinos* dérivent de *Beuvon de Hanstone*..., etc..., etc... Sans aucun doute, le *Floovent* français, ainsi qu'il se diffusa en Provence, en Italie, dans les Pays-Bas, fut aussi traduit en une chanson espagnole.

Lecteur, ne sois pas pris de vertige ; nous foulons un terrain très ferme, bien qu'il nous manque une citation expresse du fait que le « romance » de *Floresvento* se soit chanté au XVIe siècle, bien que nous ne possédions aucune allusion décisive à une chanson de geste écrite sur ce thème au XIIIe siècle. La critique, rendue étroite par le positivisme, doit savoir s'élever et passer outre, sans ressentir la nécessité d'un document particulier et concret, lorsqu'elle possède une information générale équivalente, bien ferme, suffisante, abondante, plus précieuse qu'un témoignage spécial.

Au reste, il est bien compréhensible que le thème de *Floresvento* ait pu vivre à l'état latent durant nos sept siècles. Il n'a pas été mentionné dans le passé, car le chant des jongleurs n'intéressait les écrivains médiévaux que pour son contenu historique, et comme le thème de *Floresvento* ne touchait en rien à l'histoire d'Espagne, les historiens n'avaient aucun motif pour se souvenir de lui. Ce même manque d'intérêt historique explique que ce « romance » n'ait pas joui, au moment de la Renaissance, de la popularité que connurent d'autres « romances » de thème historique étranger, tels que les carolingiens, où Charlemagne et Roland étaient présentés comme à demi espagnols.

Arrêtons-nous à présent sur un fait plus difficile.

Un « romance », souvent chanté au XVIe siècle, narrait comment le comte de Castille Fernàn Gonzàlez se trouvait en litige avec le roi de Léon sur le paiement d'un cheval, dont le prix, suivant contrat, devait doubler à chaque jour de retard ; le roi tarda si longtemps à payer le prix qu'il lui fut impossible d'en réunir le montant ; il se vit donc obligé, en compensation, de laisser le comté en toute propriété au comte, et c'est ainsi que la Castille se dégagea du tribut et de l'hommage qu'elle devait au roi de Léon.

Le premier pas que nous avons à faire dans l'histoire de ce thème est sans grande difficulté. Le « romance » dérive d'un poème que, par un bonheur plus grand que dans le cas de *Floresvento*, nous connaissons aujourd'hui sous la forme de

deux versions, l'une du milieu du XIIIe siècle et l'autre de la première moitié du XIVe Toutes deux racontent, avec peu de variantes, la même historiette. C'est maintenant que se présente le pas difficile.

Cette très singulière légende nationale sur les origines de la Castille n'a d'équivalent en aucun autre pays du monde, excepté chez l'ancienne nation des Goths.

Lorsque les Wisigoths régnaient en Espagne et les Ostrogoths en Italie, en 551, le goth Jordanès écrivait, à l'orient de l'empire de Justinien, l'*Histoire des Goths*, où, parmi, d'autres chants historiques primitifs de sa nation germanique il recueille la légende nationale originaire suivant laquelle les Goths, avant d'émigrer en Scythie et en Thrace, avaient été réduits en servitude en « Bretagne » ou dans une autre île de la mer du Nord ; un certain personnage les libéra pour le prix d'un cheval *(in unius caballi praetio)*. C'est là un thème identique à celui de la libération de la Castille.

Cette très étrange légende, malgré sa haute dignité nationale, revêt une forme très « popularisante », très folklorique ; ses caractères si particuliers et surprenants procèdent sans doute d'un fait déterminé réellement survenu, fait notable, dont l'un des détails secondaires a été élaboré par l'imagination populaire, lui donnant la curieuse forme anecdotique qui nous surprend.

Une anecdote présentant des singularités aussi extraordinaires ne peut s'expliquer, si elle est donnée comme l'histoire poétique de l'indépendance de deux peuples, qu'en supposant que la version postérieure en date, celle des Castillans, dérive de la plus ancienne, celle des Goths. Mais, entre la légende recueillie au VIe siècle par Jordanès et celle qui avait cours en Castille au XIIIe siècle, sept siècles s'écoulent, vides de tout autre souvenir du même thème. Ce fait épouvante la critique habituelle qui recule, pleine d'horreur, comme devant un abîme insondable, inscrutable, impossible. On veut combler le vide. On nie une relation de genèse commune entre les deux légendes, et l'on pense à une polygenèse : les deux légendes ont surgi, indépendantes, et se sont montrées identiques par pur hasard. Ceux qui pensent de la sorte se lancent dans des exposés sur le symbolisme qui peut être attaché au cheval, sur la grande importance du cheval pour un peuple guerrier, sur le cheval représenté dans les monnaies de diverses nations, sur le cheval de Troie..., etc..., etc... Mais tout cela, c'est perdre son temps, c'est ouvrir un abîme de divagation, plus vide que celui qu'il s'agit de combler, abîme qui ne nous explique pas la coïncidence des deux légendes en leurs caractères très spécifiques. Tout ce qui ne vise pas à s'attaquer au pro-

blème de la coïncidence, c'est divaguer en criant désespérément comme Richard III : « Un cheval, un cheval ! Mon royaume pour un cheval ! » Le cheval, par lui-même, ne nous sera d'aucune utilité s'il n'apporte pas avec lui *son prix*, si énormément accru qu'il équivaut à la libération de tout un peuple.

Les caractères essentiels de cette légende sont au nombre de quatre : 1º un peuple vit en servitude ; 2º certain personnage vend un cheval (au dominateur de ce peuple) ; 3º le *prix* du cheval s'avère comme irréalisable ; 4º en compensation du prix de vente, le peuple est libéré de la servitude qu'il subissait. La clarté de l'esprit se fonde sur ces quatre coïncidences des deux légendes ; elle voit entre les deux une relation de genèse.

Les citharistes goths qui, au VIe siècle, dans l'empire italo-byzantin de Justinien, étaient écoutés par Jordanès, supposent naturellement, nécessairement, d'autres citharistes qui répétaient la même chanson parmi les Goths venus en Espagne. Au VIIe siècle, en ce temps de bilinguisme germano-roman, saint Isidore recommandait aux jeunes gens de l'aristocratie des goths de chanter sur la cithare les chants des ancêtres *(carmina maiorum)*. Dès lors, il est bien naturel, bien nécessaire, en tenant compte de la persistance des goths en Espagne, de voir que du chant goth procède le chant des jongleurs espagnols qui appliquaient au comte Fernàn Gonzàlez l'histoire du prix fabuleux du cheval, libérateur du Comté de Castille. Pour combler le vide des sept siècles, il faut faire contribuer le sentiment qu'a toujours eu l'Espagne d'être un pays goth.

A la suite de la destruction du royaume goth par l'invasion musulmane au VIIIe siècle, s'établit dans les Asturies un nouveau royaume chrétien qui, dès ses origines, se proclamait comme le continuateur du royaume détruit ; et les nouveaux rois, qui portaient des noms goths, Adefonsus, Ranimirus, Fredinandus, prétendaient être les descendants des goths antiques Recardus et Recesvintus. Tout cela se prolonge jusqu'au XVe siècle lorsque les historiens, à propos de Juan II, affirmaient qu'en lui se continuait la dynastie des Goths en Espagne à travers un laps de temps de plus de mille ans. Tout cela se prolonge même jusqu'au XVIIe siècle, lorsque Saavedra Fajardo écrivait sa *Couronne gothique*, estimant que Philippe IV continuait la famille des Goths. Et ce n'était pas vrai seulement pour les rois. Tout noble, tout hidalgo fut toujours convaincu que le sang goth courait dans ses veines. Et maintenant, d'une façon concrète pour notre sujet, nous devons tenir compte du fait que le poème de *Fernan Gonzalez*, premier récit conservé en Espagne qui nous raconte le prix excessif

du cheval rédempteur de la Castille, s'enfle d'une longue introduction, où toute l'histoire des Goths est résumée, depuis leur séjour en Orient jusqu'à l'époque où ils ont fondé leur royaume en Espagne ; détruit par les Maures, il est restauré par Pelayo dans les Asturies et par Fernan Gonzalez en Castille. Le poème montre de la sorte son but précis de nous présenter le comte de Castille comme le continuateur de l'œuvre des Goths (*Poème*, 23 d).

Ne pas faire cas de cette persistante continuité historique, fermer les yeux devant l'évidente, l'intime connexion de genèse entre la légende gothique et la légende castillane, penser à une polygenèse, croire possibles deux inventions identiques c'est troubler la clarté d'un courant culturel et idéologique, en l'accablant sous les décombres d'une impertinente érudition encyclopédique sur le cheval.

La légende ne concentre pas son attention sur le cheval, mais sur le prix du cheval. La connexion de genèse entre la légende gothique et la castillane, en ses quatre caractères essentiels, ne peut être brisée par d'impertinentes divagations ; elle le sera seulement par celui qui rencontrera les mêmes caractères dans une autre légende sur la libération nationale d'un troisième peuple, qui n'aurait avec les Goths aucune parenté.

Toutes les activités traditionnelles d'un peuple, qu'il s'agisse de créations poétiques, d'institutions juridiques et politiques ou de coutumes sociales, peuvent vivre dans une complète obscurité, en marge de la culture prépondérante chez ce peuple, et totalement négligées par les écrivains contemporains, qui, durant des siècles et des siècles, n'y prêtent aucune attention. L'exemple d'un usage onomastique ne me paraît pas ici déplacé. Le nom authentique de saint Ignace de Loyola, *Iñigo*, anciennement *Yéñego*, *Ennecus*, n'apparaît pas dans nos documents jusqu'au IXe siècle. Il est alors porté par *Enneco Arista*, célèbre seigneur de Pampelune, et fut ensuite très répandu en Navarre et en Aragon. On pourrait ainsi conjecturer que ce nom n'a commencé qu'alors à s'employer. Mais en 1908 on découvrit en Italie le bronze d'Ascoli, de l'an 90 avant le Christ ; plusieurs nobles espagnols du nord de l'Ebre y sont énumérés, et l'un d'eux porte le patronyme d'Ennecus,. se nommant *Elandus Ennekes*, c'est-à-dire Elando Iñiguez Nous en tirons la connaissance que le nom « Iñigo » a été employé dix siècles avant le célèbre Inigo Arista ! Dix siècles à l'état latent ! un millénaire ! et qui peut savoir combien de siècles d'état latent se sont écoulés avant que fût gravé le bronze d'Ascoli? Cet exemple doit faire disparaître en nous la crainte devant l'abîme, abîme qui n'est autre que celui de notre ignorance.

On ne peut faire une histoire bien conçue d'une création traditionnelle, poésie, institutions, etc..., si l'on ne tient le plus grand compte du fait que cette création a pu exister très longtemps auparavant à l'état latent, bien que nous ne possédions à son sujet aucune information concrète. Nous pouvons affirmer qu'elle a réellement existé lorsque, comme il arrive dans le cas de *Floresvento*, cette légende particulière tombe dans l'activité générale épico-romanesque qui dispose d'une documentation plus que suffisante pour nous servir de guide. Or, la critique positiviste non seulement ferme les yeux et ne veut pas voir ces faits, mais elle se refuse même à admettre d'autres cas plus favorables, où les données particulières et concrètes ne manquent pas, bien qu'elles soient peu nombreuses et connues depuis longtemps ou qu'elles soient l'effet d'une heureuse découverte de recherches récentes. Le positivisme, au lieu de considérer ces rares données éparses et de leur prêter une grande attention, exerce l' « hypercritique », s'efforçant avec acharnement d'invalider ces informations et d'éteindre leur lumière, toute claire et éblouissante qu'elle puisse être. Le positivisme hypercritique, très candide, croit accomplir ainsi une œuvre scientifique ; il ne fait que se jeter du sable dans les yeux pour ne pas voir plus loin que le bout de son nez.

Le « romancero », en tant qu'épopée vivante, nous offre, outre le spectacle de son intense vie actuelle dans tous les pays de langue espagnole, un autre grand enseignement : son extraordinaire longévité, sa merveilleuse longévité, tantôt manifeste, tantôt latente, et sa force vitale héritée des chansons de geste, dont la longévité, aussi merveilleuse, est aussi en grande partie latente.

La science historique doit s'habituer à admettre que la vie d'une création collective, populaire ou nationale, peut rester cachée à notre observation durant des siècles et des siècles. Sans une telle notion, toute activité traditionnelle sera pour nous incompréhensible dans son développement à travers le temps ; elle sera pour nous incompréhensible dans ses intimes aspects esthétiqes, juridiques, sociaux, humains, quelle que soit leur nature.

RAMON MENÉNDEZ PIDAL,
directeur de l'Académie royale d'Espagne.

(Traduit de l'espagnol par Irénée Cluzel.)

Trois essais sur Paul Valéry

par Lucienne JULIEN-CAIN

Ce livre remarquable est aussi un livre difficile, comme l'était parfois Valéry lui-même, par la rigueur abstraite du vocabulaire et par la suppression délibérée des idées intermédiaires. Seulement, Lucienne Julien-Cain ayant eu avec Valéry une longue amitié, plus d'un exemple concret, plus d'un souvenir illuminent par éclairs, pour le lecteur, ce paysage non figuratif.

Qu'a voulu faire Lucienne Julien-Cain? Reconstruire un homme pensant. Imaginer la marche, ou la démarche d'un esprit. « Ce que nous allons tenter de saisir, c'est Valéry regardant, ou se regardant regarder. » C'est le poète en mouvement dans le monde et y puisant ce qui n'y est pas. D'où le titre de l'essai le plus important du volume : *Valéry et l'utilisation du monde sensible.*

Pour Valéry en effet le monde sensible n'existe que dans la mesure où il peut être utilisé, donc transformé, par l'esprit. C'est là une idée qui, sans être chez eux aussi consciente que chez Valéry, a été familière aux peintres, musiciens et poètes depuis la fin du XIXe siècle. L'artiste cesse alors de copier la nature. Il s'appuie sur le motif et en fait une chose mentale. Comment d'ailleurs le saisir et le fixer autrement? Ce qui est mental est mental. Le monde sensible sera esprit ou il ne sera pas pour un esprit.

Mais l'esprit ne fonctionnera pas non plus sans le monde sensible. Au départ de tout infléchissement nouveau de la pensée, il y a une modification obscure de la sensibilité, due à quelque choc extérieur. Cette modification n'est pas image de l'objet réel (dans la mesure où le mot *réel* a un sens) ; elle est transformation mentale déterminée par la sensation. Van Gogh voit une chaise parce qu'il y voit un van Gogh. Ce qui ne peut devenir un van Gogh, van Gogh ne le voit pas. Corot vit dans la vie des choses comme un méditatif dans sa pensée. « L'œil est moins fait pour voir le paysage que le paysage pour que l'œil voie », écrivait Rimbaud. Valéry, si la perception n'altérait nullement ce sur quoi elle s'exerçait, disait : « Je ne vois rien. » Et aussi : « Ce que l'on voit cache ce que l'on ne voit pas. »

Pourtant il faut voir, et Lucienne Cain nous montre Valéry, au hasard des promenades, tirant, des objets, des images et des pensées toujours inattendues. Le monde extérieur fournit « la mise de fonds initiale de ce vaste institut d'échanges ». Cette mise de fonds acquise, l'esprit peut faire de l'autofinancement. Il exploite les thèmes suscités en lui par le choc jusqu'au moment où le développement, puis l'épuisement de ces thèmes, le ramènent à la nécessité d'une nouvelle confrontation avec la nature.

L'observation d'un fait extérieur n'est jamais chez Valéry qu'un véhicule destiné à le ramener sur une position intellectuelle. Il se souvient des idées, des sentiments éveillés par le fait, non de détails matériels. Pas de « petite madeleine » chez Valéry. Le mot même de « description » lui était hostile. Il écrivait, non « Description d'un pont », mais « Composition d'un pont ». La vie n'interrompt jamais sa pensée ; elle l'alimente. L'événement ne le bouleverse pas, il le réveille. « Je ne déteste pas les interruptions, disait-il. La Jeune Parque est faite d'interruptions. » Car chaque interruption est l'occasion de chocs sensibles qui, par un métabolisme spirituel dont il se plaît à étudier le mécanisme, deviennent assimilables pour l'intelligence.

Ainsi du heurt d'un objet naît une excitation créatrice, mais l'esprit n'engrène pas directement sur l'objet. Entre les deux se place le mécanisme du travail abstrait que cette excitation a mis en marche et qui ramène l'esprit sur un autre support concret. Comme on demandait à Valéry comment il avait composé une pièce initulée *Neige*, il répondit en riant : « Probablement un jour de juin. » En effet pourquoi un jour de juin n'eût-il pas, « par un blanc assourdi venu d'une fleur ou d'un nuage », suscité le choc qu'il fallait, non pour imiter la neige, mais pour l'inventer?

Ou plus exactement pour la retrouver. Les évocations, sensuelles ou intellectuelles, qui flottent au ras des pages de *Charmes*, ce sont des réminiscences. « Mais l'imagination et la pensée les ont rongées et corrodées par leurs sels puissants, si bien que lorsque le poète les retrouve, posées comme d'étranges archipels sur la route du navigateur, elles ne lui révèlent plus rien que la position de ses propres ressources. » Le mot nécessaire surgit, au moment où le poète en a besoin, des abîmes de la mémoire. Valéry, comme on parlait devant lui du mode abrupt selon lequel s'impose un vocable sans lien apparent avec le sujet en cours, disait : « C'est toute la poésie. »

« Il eût pu dire » ajoute Lucienne Cain. « C'est tout le mécanisme mental. » Car l'univers des constructions de l'es-

prit ne pourrait exister sans un langage. Les mots, « agents doubles », se meuvent avec aisance entre les choses « qu'ils rassurent par leur aspect le plus positif » et les initiatives aventureuses de l'imagination auxquelles ils livrent ces mêmes choses. Une certaine poésie est avant tout un certain vocabulaire, choisi par le poète, chargé par lui de prestiges, et investi de mystère. Valéry, quand on lui demandait, vers 1937, s'il n'écrirait plus de vers, répondait : « Le vocabulaire de *Charmes* est épuisé. »

On peut pourtant concevoir une poésie au-delà des mots et un esprit qui se lirait lui-même, sans traduction mot à mot. Valéry en pleine maîtrise de sa technique, rêvait d'une création « purement spéculative et qui se poursuivrait en dehors et au-delà de toute réalisation ». Dès sa vingt-cinquième année il avait, nous rappelle Lucienne Cain, traité ce thème dans un conte intitulé *Boris*. « Boris était un violoniste qui travaillait avec ferveur durant des nuits entières, quoique, à l'étonnement de son voisin, aucun son ne traversât jamais la cloison qui les séparait. Le secret de Boris, c'était l'art avec lequel il *figurait* son jeu, le dessinait dans ses muscles avec une précision si rigoureuse qu'il lui suffisait d'arriver *au bord du son* », lequel n'aurait plus rien ajouté au dialogue dramatique de l'homme et de son archet.

Cette idée, que l'homme se dépasse (ou se surclasse) en améliorant son instrument, est développée avec rigueur et profondeur dans le troisième essai : *L'Etre vivant selon Valéry* Ce que l'homme peut faire de plus beau, c'est de contribuer par le détour de soi à l'amélioration de l'esprit humain. L'aventure de l'esprit commence lorsque le réflexe vital n'est plus en jeu. A quoi avaient réussi, en leurs « surinstants », Edmond Teste et Paul Valéry ; à quoi aussi accède Lucienne Cain en contant, avec dévotion, la plus grande aventure spirituelle de notre temps.

ANDRÉ MAUROIS.
de l'Académie française.

L'art dans les livres

André Lhote : les chefs-d'œuvre de la peinture égyptienne (1).

Art symbolique où chaque forme, chaque objet exprime une idée générale par une analogie dont les liens sont difficiles à saisir, l'art égyptien est le plus souvent regardé par les égyptologues comme une énigme à déchiffrer. « *On oublie le peintre pour se concentrer sur la signification des scènes reproduites.* » C'est ce que nous dit Jacques Vandier préfaçant ce magnifique album composé et commenté par le peintre André Lhôte.

Nous savions que la peinture égyptienne était plus libre que la statuaire : effigie de ce que devient l'homme dans un monde éternel — hiératisme et stylisation —. C'est que l'objectivité du sculpteur n'est pas celle du peintre. Le peintre s'efface, pour laisser au monde de la peinture la meilleure part. Animé par la forme qu'il reproduit, il devient lui-même cette forme, cette couleur. Il s'agit de répéter par le geste, une perception sensible dont la beauté a fait naître le désir. Désir qui crée immédiatement le besoin de peindre, mais en choisissant dans le monde, des éléments qui peuvent garder une réalité, une fois transposés par l'art. N'oublions pas aussi que les Égyptiens avaient donné à leurs vieilles archives le nom de *baou-Rê* « efficience de Rê ». L'art, comme la parole, n'est pas séparé de la force créatrice de la nature. Le peintre égyptien est « *dans* » la nature. Chaque touche du pinceau traduit en des traits et peint, sur l'échelle du monde, la force cosmique qui suscita l'univers. Or la nature est ce qui ne cesse de naître : mouvement de sève, poussée créatrice ; sans souci de la vie, sans souci de la mort. La peinture égyptienne peut bien être une peinture de tombes. Les fresques avec leur poudroiement d'or, leurs cortèges de « *prêtres du pagne* » ou de « *prêtres lecteurs* », les chantres et les musiciennes, puis les pêcheurs, les laboureurs, les bouchers chargés de garnir « *la table d'offrande* » —, tout ce train de vie réintègre le mort dans la nature. Chaque détail est aménagé pour laisser au mort la conscience obsédante de la vie qui seule peut le tirer de l'inexprimable bassesse où l'a fait tomber l'existence cadavérique.

Par là, le premier souci de cet art est d'utilité. Dans son enquête, André Lhote ne repère que deux représentations « *désintéressées* » qui sont prises dans la décoration d'une maison particulière.

Sans doute des milliers de tableaux ornaient les belles villas

(1) Collection « Arts du monde » (Hachette).

d'Égypte. Mais il est troublant de penser que, là où les artistes égyptiens ont mis leur secret le plus personnel, imposé leur rêve à la précarité de la vie humaine, isolant les tombes, clôturant les nécropoles, — c'est dans ce blocus de la vie aux dernières marches du sous-sol de la mort qu'il nous est donné de retrouver leur art.

D'où la violence de cet art sur notre sensibilité. Les êtres, les objets qu'il représente ne sont plus des biens périssables, mais des valeurs absolues, universelles, inscrites dans la nécessité.

On sent d'ailleurs que, par ces peintres, André Lhote a été bouleversé, qu'ils lui ont indiqué une voie de fait. Peintre lui-même, il a rencontré l'art égyptien assez tard, en 1950-52. Il y a retrouvé un style mystérieusement apparenté à sa nature, comme aux combats du cubisme et du fauvisme.

Sans doute ce retour au préhistorique, à l'art nègre, à l'égypte est une des *scies* de la critique d'art moderne. Vlaminck pensait aussi que le cubisme était né au Congo ou sur la Côte d'Ivoire. Élection assez gratuite. Malraux a raison lorsqu'il dit qu'un artiste commence par parler presque toujours le langage de son temps. Même s'il appartient à une collectivité privilégiée qui crée la culture plus qu'elle ne la subit, son génie le fait entrer de force dans l'orbe que décrit l'art de son temps ; ce qui l'oblige à quelque chose de différent comme marche et comme accommodation de ce qu'on trouve sur les grottes de Lascaux ou au portail de l'église de Moissac. Ce qui est vrai, c'est que l'artiste contemporain, grâce aux découvertes de l'archéologie, est plus vulnérable que le peintre classique. Il peut à tout moment se rendre compte que la culture dont il est sorti ne correspond plus à son ouvrage ; par conséquent, être repris, après coup, par quelque grande « cause » découverte par hasard, où il comptera désormais ses meilleurs témoins. A cet égard la modestie de André Lhote est rassurante, lorsqu'il constate que l'effort de la peinture moderne, dressée contre « *le pittoresque et la pesanteur charnelle* », aura au moins pour effet de réintroduire dans l'admiration de nos contemporains la peinture monumentale égyptienne, qui nous fait voir aussi l'expression plastique à l'état pur (ornement expressif ; à plat mural). C'est un peu comme un frère lointain qu'on retrouve. Un frère qui s'est livré au même travail, qui a de la même façon cligné les yeux sur le monde, dominé et guidé la réalité de la même manière pour la couler dans la peinture.

On ne peut entrer dans le détail de la démonstration de André Lhote. Il faut voir ; apprendre à voir. La peinture égyptienne présentée le plus souvent dans les histoires de l'art comme un monde féerique, trouve ici sa base, solide et pleine, de réalité plastique.

Le peintre égyptien accorde à la liberté une entière primauté, non parce qu'il échappe aux lois, mais parce qu'il ne retient des lois que celles qui conviennent à la réalité qu'il affirme. L'analyse de André Lhote ne fait que constater ces lois. Accumulations d'expériences et de nécessités : par exemple cette « *obsession récapitulative* » qui établit le « sujet » dans un milieu où face et profil du corps humain sont conjugués grâce à des conventions

anatomiques qui sont un ordre, une espèce de religion solennisant le modèle ; ou encore cette pratique des dessins « *syncopés* » où la profondeur empiète sans cesse sur la ligne continue, la brise, la chevauche comme pour marquer l'accolade de deux réalités, — la couleur assurant « *les passages* ». Seuls alors, les rapports de grandeur donnent l'idée d'un autre plan qui n'est plus séparable, fugitif, comme les lointains de la troisième dimension, mais rejoint sans cesse la forme, l'ornemente tout en lui laissant son unité et aussi de l'air.

En résumé, c'est la sensation plastique qui règle cette peinture gouvernée par la composition et la couleur. Et l'ouvrage de André Lhote est une leçon de perception plastique.

FRANÇOIS CALI : L'ORDRE GREC (1).

L'exergue de cet album est emprunté à Aristote : « *Une harmonie, une seule, procure à l'âme un calme parfait, c'est la dorienne.* » L'idée de perfection, chez Aristote, suppose une maîtrise du but à atteindre. Le parfait trouve sa forme dans l'épanouissement de la fin, entièrement réalisée, achevée et qui résorbe ainsi les moyens d'expression. Dire que le temple dorique procure le calme parfait, cela signifie que la forme dorique adhère à l'âme religieuse, réalise ce que le constructeur du temple doit appeler de tous ses vœux et ce que le fidèle doit y recevoir. Par un ensemble de textes, qu'on peut juger arbitrairement réunis, et qui vont de Hésiode à l'Évangile selon saint Jean, et aussi des reproductions qui toutes s'inscrivent dans la réalité, — (elles sont « bâties » dans leur lumière, situées dans un contour qui les sépare de tout le reste) — François Cali et le photographe Serge Moulinier veulent nous prouver que les dieux grecs et leur temple ont un sens ; qu'ils peuvent nous donner l'idée d'une spiritualité. Paul Claudel, autrefois, selon l'heure qu'il était, avait entrepris de nous faire voir et entendre tour à tour la musique des divers vitraux de la cathédrale. Cette façon d'entrer dans la réalité architecturale en attendant l'heure où elle se révèle, suppose une organisation systématique du beau... Repérer d'abord le temps privilégié, le temps où tout s'arrête, l'instant où ce qu'on admire est mis en place, devient incontestable, produit sa substance, ou si l'on veut son « effet », même « en reproduction ». Repérer ensuite cette ascension, cet escalier des rapports, qui donnent au temple toute son élévation. Habituellement, l'architecture en photographie n'est qu'un mur tout plat sur quoi le regard passe, indifférent. Ici, au contraire, les proportions sont calculées pour que l'œil remue, monte, se repose à l'intérieur du monument. On est dedans, on se sent soutenu. Attiré non pas par quelque échappée ornementale et fugitive, mais par un plan rigoureusement échelonné. Admirable travail qui met le spectateur en présence de lui-même comme de tout ce qui lui est donné à regarder. Qu'on ouvre le livre pages 5, 8

(1) Édit. Arthaud. Collection « Les imaginaires ».

et 9 (le temple de la Concorde à Agrigente), pages 30 et 33 (Artémis à Ségeste) ou pages 108-109 (le Théseion), l'image est présentée d'un bloc par le dedans. Elle ouvre un chemin où il nous est donné de faire notre entrée et de nous orienter. Là encore, on doit penser à ce que Claudel disait de la peinture hollandaise dans un livre qui est peut-être son chef-d'œuvre (1) : « *Nous en ressentons la forme sur nous comme un vêtement. Nous nous imprégnons de cette atmosphère qu'elle enclot. Nous y trempons par tous les pores, par toutes les sensibilités, et comme par les ouies de notre âme.* » Mais ce que le peintre ne peut exprimer que par l'artifice : une tactique d'éclairage ou un entassement d'objets, — l'architecture l'introduit dans la pureté et la sévérité de l'ordre ; sans trahison de l'art contre le réel. Et toutes ces images deviennent feu et flamme, grâce aux textes de génie de Parménide, Héraclite, Eschyle, qui, sur la page de gauche, précèdent et guident notre spectacle. Ajoutons que l'album est composé pour nous donner l'idée que nous sommes engagés dans une progression sans limites qui découvre et dévoile peu à peu toute l'expansion de l' « *ordre grec* ». Cela par des changements de plan, des transmutations de pensées invisibles qui nous entraînent si bien qu'on ne risque pas de rester en arrière. Une étude sur le style dorien à la fin du volume, « *intronise le théorème dans la sensation et la conviction* », comme le souhaitait Elie Faure.

Les merveilles du monde.

Dans la collection « Réalités » que nous devons à l'équipe de la revue *Réalités* (2), voici les *Merveilles du monde*, en attendant les *Merveilles du Louvre* et les *Merveilles de l'Archéologie*. Une préface de Jean Cocteau nous dit en gros que le merveilleux est insolite, qu'il indique un passage, l'entrée dans un autre monde d'où un acte de présence qui n'est pas tout de suite reconnu, « *C'est à la longue, et de sacre en sacre, qu'il* [le merveilleux] *se classe et prend des prérogatives indiscutables, obligeant à l'admettre. ceux-là mêmes qui ne l'eussent jamais observé.* » Au fond, le merveilleux est partagé entre des tendances contradictoires : il apporte un imaginaire désiré ; mais comme notre imagination est incertaine, ce n'est pas sans un sentiment ambigu que nous voyons au premier coup d'œil la « merveille » proposée. Elle couvre des espaces morne. D'où un premier sourire et peut-être un premier refus. Puis de cette révélation *contestable*, précaire, la merveille passe rapidement à l'immobilité du site classé ou de la pièce de musée qu'il faut voir pour « *l'avoir vu* », au paysage qui attend le touriste, etc.

Les gardiens et les guides de ces *merveilles du monde* ont su s'élever au-dessus de l'eau dormante des réputations établies. Onze parties dans l'ouvrage : les montagnes, les forteresses, les

(1) *L'œil écoute* (édit. Gallimard).
(2) Édit. Hachette.

fleuves, les habitations, les villes, la mer, les régions polaires, les tombeaux, les déserts, les forêts, les temples. Le choix même de ces parties montre que les auteurs ne se sont souciés que de ce qui *est*, comme Hegel disait que les Alpes *sont*. La configuration physique de la terre et ce qui, dans le monde humain, représente l'éternité. Les six ou sept cents reproductions du livre s'échelonnent pour montrer que la vraie beauté se souvient de la beauté. Par exemple : l'église retrouve le temple ; le temple s'échafaude sur le temple souterrain ; le roc des temples souterrains force à se souvenir des énormes mégalithes de la religion néolithique.

Au vrai, le merveilleux est une source qui épanouit sa fécondité dans une profusion immense, la distribuant sans la rompre et même sans la diviser véritablement. « *La joie pour toujours* » de la beauté qui fixe le souvenir, est en fait annonciatrice d'une autre beauté.

J'en ai dit assez pour prouver que c'est la méthode de cet ouvrage qui en fait un livre unique. Méthode exposée dans de courtes préfaces et des légendes où les plus grands spécialistes ont su en quelques phrases fixer toute leur expérience, leur émotion aussi, pour les communiquer au lecteur.

On a souvent mis en question l'idée de beauté naturelle. Le plus souvent en la contestant. Ce livre fait clairement apparaître que l'art véritable résulte de la conjugaison de la nature et de l'idéal, que le beau a quelque chose à la fois d'*universel* qui le mêle à tous les spectacles de la nature et d'*intime*, qui lui fait prendre corps avec nous. Dans ses *Souvenirs de guerre*, Alain raconte l'impression que lui fit, en 1916, des tranchées photographiés d'un avion... « *C'est aussi beau qu'un réseau veineux ou que toutes les constructions organiques. Nous sommes dedans, nous ne pouvons les voir ainsi; mais enfin nous sommes dedans; la forme humaine façonne son moule.* » Il voulait dire que la première idée de l'art était dans la nature par cette disposition qui nous porte à donner une forme à un rocher ou un nuage. Une forme qui nous incite à aimer la nature comme nous-même.

L'art est né de cette rencontre. La diversité des formes naturelles est la plus grande impulsion que l'artiste peut recevoir pour se lancer à son tour dans l'improvisation de l'art, sans perdre de vue sa marque qu'il imprimera dans ses connaissances et dans ses œuvres. Les « *merveilles du monde* » sont aussi les sillons du génie humain.

·

René Berger : Découverte de la peinture (1).

La peinture est le plus ignoré des arts. On n'a pas besoin d'être très doué pour distinguer un bruit d'un son et cette simple discrimination nous fait accéder à l'univers sonore. En revanche, combien d'amateurs entrent dans un musée, sont-ils capables de découvrir une composition d'ordre esthétique, de repérer les

(1) « La Guilde du Livre » (Lausanne).

intentions, les virtualités qui font d'une toile un point de révélation, et non pas simplement un enchevêtrement de lignes et une juxtaposition de couleurs imitant le réel.

« *Découverte de la peinture* » est une tentative pour percer le mystère des œuvres d'art. René Berger veut « *aller aux œuvres* »; non pas pour envisager le rapport du créateur à l'œuvre, mais celui de l'œuvre au spectateur.

Où le sens de la beauté, cet élan qui nous porte vers la beauté, prend-il sa source? René Berger, tout en laissant sa part au mystère, s'efforce de dégager les conditions qui le font naître. Nous retrouvons là les tendances de l'esthétique objectiviste qui donne à notre critique du XXe siècle, sa signification pratique : une signification qu'elle tire de la *matière* même de la peinture et des moyens par lesquels cette matière est mise en forme, exerce son prestige.

Apporter un peu d'objectivité dans les jugements sur l'art où l'on se sent toujours entouré par des compagnons dont le goût est peu sûr et qu'on n'aurait pas choisis ; donner les éléments d'une méthode de connaissances esthétiques qui redresse ainsi la part trop personnelle de nos appréciations ; dégager les structures caractéristiques de l'œuvre d'art ; persuader le lecteur que le peintre de génie, comme a pu l'écrire Étienne Souriau, « *sait des choses,* [que son] *attitude devant les formes du monde n'est pas d'en jouir, mais tout au contraire de les scruter avidement et activement pour en prendre connaissance* » (1) ; demander le même effort à l'amateur ; changer ainsi l'opinion et le rôle de « *l'ami du beau* », faire son éducation pour qu'il devienne un connaisseur, voire un artiste, — voilà les nobles intentions de ce livre. Ouvrage de culture qui va d'ailleurs droit au concret, — (450 reproductions de très belle qualité assurant le privilège de la contemplation) — se développe en marge de l'illustration pour nous dire avec simplicité, clarté, quelles sont les puissances de Michel-Ange ou de Cézanne, comment ils ont assemblé les parcelles colorées, transporté ou transcrit des formes, pour en faire des visions, des modèles, des « *mondes* ».

L'intérêt et l'originalité de ce livre c'est de mettre la peinture à l'école de la perception ; non pas pour retrouver les choses derrière le tableau qui les représente, mais au contraire pour traiter la peinture elle-même comme un monde absolument perceptible, sans référence à d'autres faits qu'au fait pictural.

Qu'il s'agisse de la ligne, de la couleur, de la lumière, l'analyse de René Berger nous conduit à considérer la peinture comme un univers à part. Il s'agit, comme dans la perception des choses, de tenir compte de toutes les indications que le peintre trace sur sa toile, pour avoir l'idée d'une organisation plastique où tous les détails portent parce qu'ils sont distribués selon une logique qui est proprement la logique des formes et des couleurs. Comme l'a dit Maurice Denis, « *un tableau... est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.* » Tout ce qu'il y a à comprendre ici est affaire non pas d'*idées* en l'air

(1) *L'Avenir de l'esthétique*, p. 25.

comme le croyaient les platoniciens, non pas d'éveil de l'entendement par le désintéressement de la sensibilité comme le voulaient les kantiens, mais d'une maîtrise du monde par l'intelligence sensible qui voit tout de suite l'effet que l'art peut tirer de telle ligne, de telle couleur, de telle disposition.

« *La découverte de la peinture* », c'est l'étude des transfigurations que les peintres ont imposé au réel pour le transporter sur leur toile et l'expérience qu'ils imposent après coup à l'amateur d'art pour qu'il reçoive le beau comme une réalité intelligible qui mérite d'être méditée ; car c'est la part la plus évoluée, la plus ingénieusement construite des rapports de sensibilité. Le beau recherché par les peintres tient alors à la qualité de la découverte mise au jour par la constitution des effets. Dans cet examen de la fonction des sens qu'exerce l'univers de la peinture, l'ouverture d'esprit de René Berger a les mêmes proportions que l'histoire générale de la peinture. Et il est tout à fait étonnant de suivre ce critique d'art dire sur Fouquet ou sur Dufy des vérités d'autant plus difficiles à exprimer qu'elles sont de l'ordre du sensible et qu'à force de laisser l'esprit s'exprimer dans la matière ou dans l'objet, il est fort délicat de l'y retrouver. On s'aperçoit alors que toute la peinture est invention. Une invention qui fait en même temps du peintre le plus généreux peut-être de tous les artistes puisque tout ce qu'il met au point il le transforme en spontanéité, en vivacité expressive jusqu'à donner l'idée d'une certaine connivence entre la nature et lui, d'une paix des sens. Paix reposant en fait sur un choix des relations qui permettent de limiter, d'enchaîner des conceptions et de leur faire perdre, au sein de l'expression, tout leur poids. Les théoriciens de l'art ont souvent souligné que la peinture imite des couleurs, des formes, des lignes, une lumière que le peintre trouve dans la nature. Mais ce qui est épars dans le monde, le peintre le fixe sur une image qui cesse d'être une parcelle de l'univers sensible pour devenir une *chose*, vivant, fixant, concentrant d'une certaine manière toute la réalité du monde. Au fond la puissance de transposition et de reconstitution de la peinture tient à l'utilisation de toutes les techniques de l'art pour imposer une réalité artificielle qui, au départ, n'avait sa vérité que dans l'œil du peintre. Imiter et créer à la fois. Faire naître un monde qui efface le monde perçu tout en lui donnant une autre animation. René Berger a raison d'insister sur cette « mutation » de la sensibilité qui marque chez l'amateur la part essentielle de la réaction esthétique elle-même. Le propre de la peinture est de bouleverser l'œil, contraint de suivre les volontés, les exigences, la puissance de Recréation du peintre... Ce n'est donc pas par l'image qui est représentée qu'un tableau doit être appréhendé, mais « *à travers elle par le mouvement réglé des formes et des couleurs qui la constituent* (p. 299). A une critique d'art qui ne retient de la peinture que ses « aspects », ce livre substitue une critique méthodique où la forme seule reprend tous les pouvoirs et donne à l'analyse l'objectivité et la consistance d'une recherche de la vérité. Évidemment une telle étude n'aboutit à aucune règle. René Berger sait bien que l'artiste frappe l'imagination et que les réus-

sites de la peinture ne sont qu'une heureuse succession de présents qui ne reviendront plus. D'ailleurs la méthode comparative qu'il emploie, éclaire les *notions* tout en maintenant une certaine discrétion dans les *jugements*. Mais si le génie en peinture tient à l'irruption de mutations de sensibilité, on doit prendre conscience de cette force qui aspire à l'expression ; suivre les tactiques, les démarches et les manœuvres qui favorisent ce désir d'exprimer à la plus haute tension. C'est en apprenant à reconnaître en chaque artiste ce qu'il recèle au fond de cette puissance de *Recréation* du monde que la peinture nous apparaît comme une poésie du monde dont nous pouvons partager les ressources et les significations.

PIERRE SIPRIOT.

Entre tous les cadeaux possibles que propose une ingéniosité toujours plus vive en cette période de l'année et qui fait hésiter notre choix, les livres gardent un pouvoir certain de séduction. En particulier ceux, devenus nombreux depuis quelques années et qui retracent la carrière d'un artiste ou l'histoire d'une période de l'art. Aux vitrines des libraires leurs couvertures somptueuses éveillent la convoitise. Si on les entrouvre, ce sont de merveilleuses suites d'images, un musée à domicile. Aussi exercent-ils un identique attrait sur l'amateur qui les range avec soin dans sa « librairie », sur l'adolescent qui veut étendre sa culture et sur « l'honnête homme » qui, ne s'approchant point des recherches des spécialistes, les consulte avec fruit et agrément.

Il faut dire que ces « livres d'art » bénéficient des progrès d'une technique qui leur assure une présentation aussi élégante que luxueuse. Nous en analysons plus loin quelques-uns qui se recommandent par la haute qualité des reproductions, par l'impression, par ces détails de typographie et de mise en pages qui contribuent tant à rendre une lecture facile et plaisante. Ce sont des œuvres de goût.

Et nous voudrions insister sur un autre point. Ces livres ajoutent à la beauté des illustrations l'intérêt des textes qui ne sont jamais traités comme des notices d'albums. Demandés à des écrivains qualifiés, ils sont vivants et bien informés. Sans étalage superflu d'érudition, ils apportent souvent, avec le dernier état des travaux sur une question donnée, des vues personnelles, des idées neuves. Au plaisir de regarder s'ajoute celui de lire. L'esprit et l'œil trouvent leur compte. De tels livres se reprennent, se rouvrent, se feuillettent à loisir et avec un agrément toujours égal.

PETER C. SWANN : LA PEINTURE CHINOISE.

Le livre de M. Peter C. Swann sur *la Peinture chinoise* (1) ne vise pas à être un ouvrage pour spécialistes. Au contraire, l'écrivain anglais, fort élégamment traduit par M. Georges Lambin, a voulu faire œuvre d'initiation, se bornant à esquisser une histoire

(1) Éditions Pierre Tisné.

encore assez obscure. Et il est déjà fort remarquable d'avoir fait entrer deux mille ans environ de cette histoire en un nombre de pages en somme restreint.

Pour les Chinois, nous dit M. Swann, la peinture est l'art véritable, le seul qui soit digne de ce nom. D'où vient donc que leur peinture soit peu répandue en Occident et qu'à quelques exceptions près, collectionneurs d'Europe et d'Amérique, si empressés à acquérir jades, bronzes et porcelaines, ne la connaissent guère? L'explication est que les amateurs chinois conservaient par devers eux les œuvres de leurs peintres, qu'ils n'hésitaient pas d'ailleurs à payer fort cher. Elles n'étaient pas destinées à l'exportation. De là notre ignorance. Il a fallu les travaux récents du professeur suédois Siren pour éclairer quelque peu la question. Elle est d'ailleurs compliquée par le fait qu'imbu de tradition et profondément respectueux du passé et des maîtres, l'artiste chinois imite volontiers — et même en s'en flattant — ses devanciers illustres. Aussi les copies abondent-elles. Et les faux également. Car il est arrivé qu'on ait reproduit sans scrupules signatures et cachets d'authentification. Le tri n'est pas facile à opérer. Les recherches en sont au début.

La peinture chinoise présente un certain nombre de particularités auxquelles doit s'accoutumer un Européen. Elle est indifférente à la perspective scientifique. Elle pratique l'aquarelle ou le lavis à l'encre sur papier ou sur soie et ignore l'huile. Enfin s'il n'est guère de sujets qu'il n'aborde, l'artiste chinois écarte le nu. Ou plutôt il ne s'en soucie pas. L'étude du corps humain n'a pas de rôle dans sa formation. C'est le paysage qui est son vrai domaine et son triomphe. Encore convient-il de remarquer qu'il l'exécute à l'atelier. Ce n'est pas en plein air, « sur le motif » qu'il travaille. Ce qui ne veut pas dire — bien au contraire — qu'il n'étudie pas assidûment la nature. Mais son but est de donner une synthèse, un résumé des impressions ressenties et qu'il aura laissé s'élaborer longuement et lentement dans son esprit. Exécutées sur des rouleaux verticaux ou horizontaux les peintures n'ont pas du reste, pour principal objet de décorer un mur. Jamais encadrées, elles sont roulées, rangées, montrées au gré de leur possesseur.

Une évolution devait naturellement se produire au cours des années. Les rapports avec l'Occident ont acclimaté des techniques européennes et les événements ouvrent la voie au « réalisme social ». Le livre de M. Swann nous conduit au seuil de cette évolution.

TERISIO PIGNATTI : CARPACCIO.

Le jeu — parfois arbitraire — des rapprochements, est un des plus amusants que propose l'histoire de l'art. Ainsi a-t-on remarqué des analogies entre ces peintures de la Chine dont nous venons de parler et certains paysages des Flamands ou de Léonard. Bien entendu, il faut se garder de conclure à des influences et se borner

à la constatation. De *Carpaccio* (1) dont Terisio Pignatti retrace la vie et l'œuvre dans une étude traduite de l'italien par Rosabianca Skira-Venturi, ne peut-on avancer que son héritage s'est transmis, par Canaletto et Guardi, « aux grands poètes du paysage de l'époque impressionniste »?

On sait assez peu de choses sur Carpaccio et il n'a laissé de lui aucun portrait. Mais peut-être s'est-il inséré parmi les personnages de quelques-uns de ses tableaux. Longtemps tenu pour un élève de Giovanni Bellini, il a été sorti d'un rang assez modeste par la critique moderne. Ruskin a parlé de lui avec enthousiasme. Berenson, Venturi se sont attachés à mettre en valeur le lyrisme de son évocation de Venise et la beauté de sa couleur. Formée sans doute au contact de l'art ferrarais, la peinture de Carpaccio s'est peu à peu rapprochée des grands Vénitiens. Mais sa vision est très différente de la leur. En lui nous admirons un poète inventeur d'un langage couleur-lumière à la fois mesuré et vibrant.

Tout cela est expliqué avec beaucoup de clarté dans l'étude de Terisio Pignatti. Celle-ci appartient à la collection « Le goût de notre temps », dont les livres sont d'un format élégant et commode. Ses nombreuses illustrations en couleurs donnent une idée aussi précise que possible de l'œuvre de Carpaccio.

JACQUES LASSAIGNE ET ROBERT L. DELEVOY : LA PEINTURE FLAMANDE (2).

Ce magnifique ouvrage qui ne compte pas moins de 112 illustrations en couleurs couvre une des périodes les plus glorieuses de l'art, celle que jalonnent les noms de Jérôme Bosch, de Bruegel, de Rubens, de Van Dyck, de Jordaens et de Brouwer. C'est véritablement un « âge d'or ».

L'intérêt de ce livre tient à ce que ses auteurs ne se sont pas bornés à rappeler les circonstances de la vie et les œuvres des grands hommes dont nous venons de citer les noms. Ils les ont replacés dans leur milieu et ils ont en même temps dégagé les grands courants de pensée qui les ont précédés et qu'eux-mêmes ont enrichis. Ainsi ont-ils tracé un vaste et vivant tableau d'une époque et d'une société.

Cette époque est celle où le baroque s'épanouit. Elle est aussi caractérisée par un « maniérisme » très accentué. Mais ainsi que le remarquent MM. Lassaigne et Delevoy, la verve flamande ne s'est jamais laissée emprisonner dans des formules. Aussi bien, faut-il, en matière de jugement, montrer toujours de la prudence. La peinture flamande de ce temps impose aisément à l'esprit l'idée d'opulence, de sensualité, d'attachement aux biens terrestres. Des « réalistes », dit-on volontiers de ces peintres, sous-entendant que leur art reflète une conception matérialiste et ne se détache guère de ce monde. Il est vrai que ces Flamands ont été comme on l'a dit, des hommes pour qui le monde extérieur existe splendidement. Et qui pourrait en blâmer des peintres?

(1) - (2) Skira, éditeur.

Mais ils ont aussi leurs lyriques, leurs visionnaires. Jérôme Bosch n'est-il pas le « prince du fantastique »? Il est un homme du Moyen Age avec ses inquiétudes, ses terreurs, son goût de la bouffonnerie cynique. Il parvient au surréalisme par une observation méticuleuse. Caricaturiste féroce, grand déformateur, homme fort en avance sur son temps.

Et le caractère populaire des scènes que peint Bruegel ne doit pas tromper. Ce réaliste est un moraliste, un humaniste qui, dans ses *Saisons* « inaugure une conception nouvelle du paysage ». Nous voilà loin du peintre-paysan, de l'inventeur de drôleries qu'on a souvent voulu voir en ce grand artiste qui était un grand esprit.

A l'autre bout, nous trouvons Brouwer, dont MM. Lassaigne et Delevoy soulignent justement l'originalité, décrivant avec un humour plein de pitié ses personnages et qui atteint au tragique dans certains paysages peints vers la fin de sa vie. Teniers le jeune, qui pense volontiers à Bruegel et remonte parfois à Bosch, apporte à son tour une conception personnelle au paysage et à la nature morte.

Rubens domine de sa personnalité puissante le XVIIe siècle flamand. Il agrandit tous les domaines de son art et « semble résoudre, comme en se jouant, tous les problèmes qui se sont posés aux peintres avant lui ». Van Dyck révèle dans ses portraits une société et Jordaens peint l'opulence flamande d'une manière qui le fait parfois l'égal de Rubens.

En vérité, c'est une magnifique histoire qui revit dans ces pages et qui donne de la puissance créatrice flamande une haute idée

LÉON DEGRAND ET DENIS ROUART : CLAUDE MONET (1).

Dans la même série « Le goût de notre temps » où nous trouvions plus haut un Carpaccio, voici un Claude Monet, qui, texte et illustrations, est une des meilleures monographies du maître impressionniste. Aussi bien plutôt que d'insister sur les qualités de présentation dont nous avons dit que pour tous les ouvrages dont nous parlons dans la présente chronique, elles sont remarquables, préférons-nous mettre en relief quelques-unes des idées exprimées en ce livre.

Ce Claude Monet avait été demandé par l'éditeur à l'écrivain Léon Degand. Une mort prématurée ne lui a pas permis de mener à bon terme son travail. Denis Rouart s'est alors chargé de la partie historique et critique qu'il a rédigée avec autant de précision que de soin dans la documentation. Les quelques pages que Degand avait eu le temps d'écrire ont trouvé place en guise d'introduction et de conclusion du volume.

Dans ce morceau final, Léon Degand observe que le « cubisme », à qui nous ne marchandons pas notre affectueuse admiration, appartient désormais à l'histoire ; l'impressionnisme est en train de le rejoindre dans la hiérarchie des parents de l'art moderne.

(1) Skira, éditeur.

Aussi Claude Monet retrouve-t-il une actualité et l'on peut avancer qu'à côté de Cézanne et de Gauguin, il a contribué à engager la peinture dans des voies entièrement nouvelles. Léon Degand fait appel à un curieux témoignage de Kandinsky qui, ayant eu l'occasion de voir une *Meule* de Monet, fut extrêmement frappé par la puissance qui s'en dégageait et sans qu'il s'en rendît compte de façon très claire, l' « objet » employé comme élément indispensable de l'œuvre perdit, pour lui, de son importance.

Y a-t-il donc un mystère Monet? Celui-ci n'était-il donc pas seulement l'œil, l'appareil enregistreur qu'on a voulu voir en lui? Ses biographes inclinent à penser que dans ses derniers *Nymphéas*, par exemple, il a dépassé la représentation de l'objet pour ne tenir compte que de l'impression ressentie et faire de sa toile une symphonie de couleurs. Si l'on se rappelle que Monet, ayant souffert de la vue, fut opéré de la cataracte et qu'après cette opération, ayant recouvré une vue normale, il a peint des toiles où disparaît toute valeur figurative, un curieux problème se pose. Faut-il voir là une des raisons de l'intérêt que de jeunes peintres portent à ces dernières œuvres du maître de Giverny? Elles constitueraient, en tout cas, l'aboutissement d'un impressionnisme qui ne veut connaître de la réalité que la sensation qu'il en reçoit. La composition en « texture » des derniers *Nymphéas* correspond à cette volonté d'ignorer l'objet pour ne voir que les taches de couleur.

BERNARD DORIVAL : LES PEINTRES DU XXe SIÈCLE.

En deux volumes (1), M. Bernard Dorival dont on connaît les excellents travaux, brosse un panorama d'une des époques les plus passionnées et les plus passionnantes de l'art français. Le premier résume vingt-six ans de création picturale, de 1888 à 1914, et l'on y voit passer nabis, fauves et cubistes. Le second enferme quarante années de peinture, mais quarante années qui sont incontestablement tributaires de celles qui les ont précédées.

En quelques pages d'une remarquable clarté, M. Bernard Dorival montre, dès le début, comment de 1860 à 1890, l'esthétique, la technique de la peinture et aussi — suivant en cela l'évolution générale des idées — sa philosophie ont été repensées. Monet, Degas ont innové. Le rôle des estampes japonaises a été fort important et Degas leur doit sans doute d'avoir risqué des nouveautés qu'il n'eût peut-être pas osé tenter. L'apport de l'impressionnisme, les recherches de Cézanne, puis enfin Gauguin, Redon, Van Gogh et Seurat contribuaient à ce renouvellement de la peinture, qui arrive à une conception du tableau toute différente de celle qu'on en avait eu jusqu'alors.

Le tableau n'est plus une image du monde extérieur. Il devient — citons M. Dorival — « un univers possédant une nature spéciale, obéissant à des lois particulières ».

Avec les Nabis (on sait que ce nom « nabi » signifie prophète et que ces artistes se l'étaient donné par plaisanterie, mais aussi

(1) Pierre Tisné, éditeur.

avec une certaine conviction dans l'ironie), avec les Nabis la peinture s'oriente vers le décoratif. L'affiche, en particulier, leur doit de belles réussites. Le théâtre les attirait aussi. Vuillard, Bonnard, Denis furent les amis de Lugne-Poe. Mais leur activité ne se borne pas à leurs rapports avec le symbolisme et à leur contribution au style d'une période. Leur rôle est capital dans l'évolution de la peinture. Ils ont répudié le réalisme conventionnel et voulu, avec Maurice Denis, que l'art devînt la « déformation subjective de la nature ». Et ce même Maurice Denis affirmait encore que « l'art est, avant tout, un moyen d'expression, une création de notre esprit dont la nature n'est que l'occasion ». Il n'est guère — et un fonds d'idées communes ne les empêche pas d'être très différents les uns des autres — de découvertes picturales à l'origine desquelles on ne les trouve. Sérusier revendiquait une sorte de paternité spirituelle à l'égard du cubisme, Vuillard annonce parfois Matisse et prélude à l'art abstrait. Et que ne trouve-t-on pas dans Bonnard !

Mais cette étendue réduite de temps qui sépare 1888 de 1914 a vu se développer bien d'autres mouvements : la première vague de l'expressionnisme, le fauvisme, le cubisme, la section d'or, l'orphisme et il avait vu le début de la peinture inobjective. Quel bouillonnement ! Plus de problèmes avaient été remis en cause, plus de recherches poursuivies en ces vingt-six années qu'en plusieurs siècles. Un peintre, Gischia, l'a dit : « Il y a beaucoup plus loin de Léger à Cézanne que de Cézanne à Poussin. Entre Cézanne et Poussin, il y a une nuance. Entre Léger et Cézanne il y a un monde. »

Cependant, l'événement capital du début du XXe siècle demeure le cubisme. Une réaction devait fatalement se dessiner. Elle revêtit divers aspects. Celui d'un néo-réalisme revenu à l'art figuratif dans ses données traditionnelles, celui d'un art irrationnel, expressionniste, surréaliste, et aussi celui de la peinture naïve que domine Henri Rousseau, le douanier.

Ces mouvements où se rencontrent dans une seconde poussée expressionniste les peintres de l'angoisse, et de Chagall au surréalisme les peintres du fantastique, M. Bernard Dorival les ana lyse tour à tour et il nous achemine peu à peu jusqu'à la plus jeune peinture française. Et la conclusion de son étude sera que si la peinture figurative continue de se servir du vieux vocabulaire, elle a su du moins se constituer une grammaire nouvelle, tandis que la peinture abstraite a bien pu créer une autre langue, mais non pas, pour cette langue, inventer une syntaxe. Toutes les tendances se retrouvent dans l'abstraction. La conséquence est que jamais liberté plus grande ne fut offerte aux peintres. Car « en s'annexant l'abstrait, la peinture a offert des chances multipliées à ceux qui la pratiquent ». Seulement peut-être convient-il de ne pas utiliser aux mêmes fins figuratif et abstrait. Peut-être chacun a-t-il son domaine propre. Est-ce que — et c'est l'auteur de ces deux volumes lourds de faits et d'idées qui pose la question — est-ce que la querelle figuratif-abstrait ne serait pas seulement une querelle de sujets?

PIERRE COURTHION : L'ART INDÉPENDANT (1).

Panorama international de 1900 à nos jours, dit le sous-titre. M. Pierre Courthion ne s'en tient pas en effet aux seuls artistes français. Il nous présente des Anglais, des Nordiques, des Américains. Il nous emmène en Extrême-Orient et en Europe centrale. Il a son mot à dire sur le réalisme socialiste en U.R.S.S. La peinture n'est pas seule à l'intéresser, mais aussi la sculpture, l'architecture, l'art du feu.

Aussi bien ce livre ne se présente pas comme une histoire chronologique et systématique. Il est composé d'études de longueur inégale, écrites le plus souvent au retour d'une visite à un atelier, à une exposition, après une conversation. Le choix comme les éliminations, dans cette galerie, ont donc été volontaires. Encore que çà et là, M. Courthion rectifie d'une note une opinion qui lui paraît, après un certain nombre d'années, appeler un correctif, ou bien indique rapidement les circonstances qui ont accompagné une appréciation, ces notes, ces réflexions, sont incisives, directes, combatives. Elles ont un certain tour polémique et semblent parfois attendre, provoquer la contradiction. Elles ont conservé le bénéfice de la chose vue, rapidement notée, de la transcription, improvisée souvent, d'émotions ressenties devant une œuvre d'art. Aussi, ce livre est-il extrêmement vivant. D'autant que l'auteur a connu personnellement beaucoup de ceux dont il parle et qu'il rapporte des scènes dont il a été témoin, des propos qui lui ont été tenus.

M. Pierre Courthion n'a pas prétendu faire un tableau complet des diverses tendances de l'art pendant la période considérée. Il a choisi, comme il le dit, la « partialité subjective ». C'est une attitude courageuse. Et on lui saura gré d'avoir conclu par un éloge de l'individualité. Pas d'art sans liberté. C'est une vérité qu'on ne rappellera jamais trop. Car c'est dans le seul climat de la liberté que peuvent éclore les œuvres, hardies, originales, qui ont chance de survivre.

***

J. COMBARIEU, R. DUMESNIL : HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Les amateurs de musique trouveront aussi quelques livres qu'ils seront certainement heureux de garder dans leur bibliothèque et d'avoir sous la main.

Ainsi vient de paraître le tome IV de *l'Histoire de la Musique* (2) due à la collaboration de MM. J. Combarieu et R. Dumesnil et dont les trois premiers allaient des origines à la fin du XIXe siècle. Ce volume est du entièrement à M. René Dumesnil, et nous voyons apparaître successivement les disciples de Cesar Franck, Vincent d'Indy et ses élèves, les réalistes et les naturalistes : Bruneau, Charpentier, Leroux, Erlanger, puis Gabriel Fauré, Debussy avant et après *Pelléas*, Erik Satie et quelques isolés

(1) Albin Michel, éditeur.
(2) Armand-Colin, éditeur.

de marque : Dukas, Pierné, Messager. Les influences et les courants étrangers, du vérisme au dodécaphonisme sont ensuite étudiés et la dernière partie dépeint l'épanouissement de l'école française où les élèves de Fauré, de Guiraud et Massenet, les compositeurs issus de la *Schola* forment une liste qui atteste la vitalité de cette école.

Cette matière touffue est présentée par l'érudit musicographe qu'est M. René Dumesnil avec une parfaite clarté, de sorte que même le profane lira cette *Histoire* avec agrément. A l'usage du musicien, des exemples judicieusement choisis, illustrent les chapitres et aident à une meilleure compréhension des œuvres citées.

***

Forte d'une expérience ancienne et heureuse qui a, en quelque sorte rendus synonyme son nom et le mot dictionnaire, la Librairie Larousse a donné ses soins à l'édition d'un *Dictionnaire de la musique* en deux volumes, dont le second est paru il y a peu. Pareil travail ne pouvait être que le fruit d'un effort collectif. C'est en effet une équipe de spécialistes qui l'a entrepris. M. Norbert Dufourcq dont on connaît l'autorité dans le domaine de la musicologie a coordonné leurs contributions en fonction du plan d'ensemble. M. Félix Raugel et M. Armand Machabey lui ont apporté l'aide de leur érudition.

La matière qui s'offrait à M. Dufourcq et à ses collaborateurs était si vaste qu'il leur a paru qu'elle exigeait quelques sacrifices et un certain parti-pris. Ils ont choisi de faire un dictionnaire des œuvres plutôt que des hommes. Il ne pouvait être question de répertorier tous les virtuoses, tous les interprètes fameux. Résumer les biographies a paru la solution préférable et aussi, à quelques exceptions près, justifiées par des circonstances exceptionnelles, s'en tenir aux compositeurs nés avant 1914.

Cette volonté de simplifier, jointe à celle d'apporter autant que possible des renseignements précis sur des sujets inédits, a fait élargir très sensiblement le vocabulaire afin d'accueillir quantité de notions et de définitions qui sont venues enrichir la langue musicale. Ces notions sont présentées sous l'angle de l'histoire plutôt que sous celui de l'esthétique. Dans cet inventaire d'ailleurs, aucun pays n'est oublié.

D'autre part une particulière attention a été donnée à l'illustration à la fois abondante et de qualité et qui enrichit le texte en le rendant d'une lecture plus agréable. Michel Ciry, compositeur, peintre et graveur, a dessiné les lettrines. En annexe l'analyse thématique d'un certain nombre d'œuvres célèbres ne peut être qu'appréciée des mélomanes.

Voilà donc un recueil grâce auquel bien des doutes seront levés, des obscurités éclaircies, des erreurs rectifiées. Si vous pensez — avec Rémy de Gourmont et bien d'autres — qu'il n'y a pas de lecture plus attachante que celle d'un dictionnaire, vous vous arracherez difficilement à celui-ci, même si vous n'avez que le goût, plutôt que la connaissance de la musique.

ROGER DARDENNE.

Art et archéologie

S'il faut, en ce début de 1959, proposer un choix de livres d'art et d'archéologie, je serais injuste en ne rappelant pas, d'entre les ouvrages que j'ai eu lieu de signaler au cours des mois écoulés deux volumes dont la matière, évoquant certaines origines de notre civilisation, était particulièrement nouvelle. Il s'agit tout d'abord des *Moines et monastères du proche Orient* (2) de M. l'abbé J. Leroy qui, dans un texte remarquablement précis appuyé d'illustrations très évocatrices, nous fait visiter divers couvents de l'Égypte copte, du Liban, de Syrie et de Haute Mésopotamie que lui-même a parcouru bien à loisir. Ces sites vénérables sont aux origines mêmes de l'ascétisme chrétien ! Il s'agit ensuite des *Monuments et trésors de la Gaule* (3) de M. H.-P. Eydoux, préfacés par M. Jérôme Carcopino, qui, du trésor de Vix aux fouilles d'Entremont, de Lutèce et de Bavai à Fourvières et à la villa pyrénéenne de Montmaurin, tracent avec l'aide d'une illustration agréable, une des meilleures introductions que le lecteur puisse avoir aux antiquités de notre propre sol. Ce sont là deux livres que les publications plus récentes, dont je vais parler maintenant, ne doivent pas faire oublier.

De ces ouvrages nouveaux, voici d'abord un volume modeste mais assez plaisant : les *Cités perdues et retrouvées* (4) de Leonard Cottrell. L'auteur n'est pas un archéologue mais un journaliste. Seulement, il a déjà eu l'occasion de présenter au grand public un certain nombre de découvertes archéologiques : par exemple les curieux vestiges de pyramide qui furent dégagés à Guizeh il y a quelques années. Aujourd'hui, d'une plume particulièrement alerte, Leonard Cottrell nous promène aux quatre coins du monde antique : en Babylonie, chez les Hittites, dans l'Inde d'il y a quatre mille ans et à Ceylan, à Pompéï, dans les vestiges de la grande cité maya de Chichanitza au Yucatan, enfin chez les Incas, au Pérou. Leonard Cottrell a pris ce qu'il fallait de documentation scientifique pour écrire ces chapitres sans trop de fantaisie. Il y ajoute la verve avec laquelle il donne à ces découvertes un tour anecdotique tel qu'on les suive comme s'il s'agissait de véritables aventures.

D'un caractère bien plus scientifique, moins destiné à distraire qu'à informer mais passionnant tout de même, voici le bel album :

(1) Cf. *La Table Ronde*, juillet-août 1958, p. 153 et septembre 1958, p. 162.

(2) Horizons de France, éd.

(3) Plon, collection « *D'un monde à l'autre* ».

(4) Éditions Pierre Horay.

Le monde de la Bible, Palestine, Syrie (1) de A. Jirku. Sa valeur est incontestable, l'auteur étant déjà fort connu par ses travaux historiques sur les rapports du monde de l'Ancien Testament avec les civilisations voisines. Soyons lui donc reconnaissant d'avoir écrit pour le grand public les quelque cent-cinquante pages d'introduction qu'il nous donne ici. Il ne s'agit pas d'un exposé systématique, certes, mais d'aperçus sur le passé biblique et son archéologie. On notera surtout le chapitre III, sur l'apogée de la civilisation cananéenne (pourquoi l'avoir orthographiée « chananéenne »?) qui nous évoque, non seulement la lutte des grandes puissances autour de la Syrie et de la Palestine, mais aussi les multiples rapports de ce monde avec l'Égypte et, surtout, ce que nous ont appris, sur cette culture cananéenne de laquelle l'Ancien Testament a tellement puisé, les célèbres fouilles de Ras-Shamra. Les fouilles de Ras-Shamra (rappelons-le ici, puisque l'auteur de ce livre, écrit à l'origine pour un public allemand, passe ce fait presque sous silence) qui se poursuivent depuis déjà de longues années, comptent au nombre des plus grands travaux de l'archéologie française ! A cette exploration de l'ancienne cité d'Ougarit sont liés les noms du très regretté René Dussaud, de M. Cl. F.-A. Schæffer et de M. Ch. Virolleaud, auxquels sont dues la découverte et l'interprétation des innombrables monuments et documents écrits auxquels fait allusion le professeur Jirku !

Précis et d'une science indiscutable, ce texte d'introduction est complété par 112 planches bien choisies. Tout lecteur de la Bible doit feuilleter cet album ! Il sera d'abord frappé par des photographies aériennes des âpres montagnes d'Edom touchant aux bords de la mer Morte, et de la sinueuse vallée du Jourdain, oasis perdue entre des collines désertiques. Puis il s'étonnera des primitifs vestiges néolithiques retrouvés à Jéricho, avec leurs restes de cahutes sans plan régulier, et avec des figures humaines encore imprécises modelées en céramique. Pourtant, voici la civilisation qui apparaît, et déjà se manifeste l'influence de l'Égypte pharaonique, dans les monuments, mais aussi dans ces écritures dont certaines dérivent en effet de l'alphabet « sinaïtique », né lui-même des hiéroglyphes et dont la position est clairement expliquée au lecteur profane par un tableau schématique mis à la fin du volume. A quelques monuments provenant de Byblos, d'Alalach sur l'Oronte, succède une statuette égyptienne qui représente un sémite de Palestine : c'est, en fait, une simple tablette au sommet de laquelle une tête se dégage ; des lignes d'une rapide écriture la recouvrent : il s'agit d'une malédiction magique contre un ennemi des pharaons, — premier témoignage de la haine des peuples du Nil contre leurs voisins d'Asie ! Ailleurs, la minutie des méthodes archéologiques grâce auxquelles ce passé fut exploré et restitué est remarquablement illustrée par la photographie d'un ensemble de jarres et de pots encore en

(1) « *Grandes Civilisations de l'Antiquité* », éditions Corréa, Buchet-Chastel.

place, tels qu'ils furent dégagés dans une tombe de Jéricho ; ou bien encore par des reconstitutions des temples de Qatna et de Beïsân. Mais voici, vu d'avion, le réseau compliqué des ruelles d'Ougarit, remises au jour par les fouilles de M. Cl. Schæffer. De cette cité morte qui, chaque jour, se laisse mieux connaître, on nous montre un intérieur de tombe, dont les parois en gros blocs nus se rapprochent obliquement ; puis une sépulture encore couverte des lourdes dalles que l'archéologue enlèvera bientôt ; et même une urne funéraire, pot renversé dans le flanc duquel un panneau de terre cuite ferme une porte minuscule. D'Ougarit encore, voici des effigies de divinités, en bronze, les unes imitant des modèles venus d'Égypte, les autres curieusement taillées dans des lames de métal sur lesquelles ne viennent en relief que les poings fermés et un visage au grand nez ; enfin une hache, une coupe, un plat, ciselés ou repoussés dans l'or massif ! De Mégiddo, on nous montre quelques ivoires : des statuettes, mais aussi la célèbre boîte ornée, en très haut relief, de lions ailés. Un coup d'œil au paysage montagneux de Sinaï ; puis nos regards se portent sur cette stèle de Mésa, roi de Moab, qui inspira un poème de la *Légende des Siècles* à Victor Hugo. Plus simple, plus émouvant, est un rustique autel domestique hébraïque de Tell-Farah ; plus impressionnante, une reconstitution de l'ancienne ville fortifiée de Lakish et de son temple... Pour clore l'évocation de ce passé aux aspects multiples, le professeur Jirku a choisi de rapprocher en une synthèse sommaire ce qui devait en surgir de plus grand : trois clichés évoquent Qoumrân et les manuscrits de la mer Morte ; puis on donne un coup d'œil à la synagogue ruinée de Capharnaüm, aux ruines de Gérasa, de Pétra, de Baalbeck. Quant aux grandes constructions d'un christianisme victorieux, il suffit d'un aspect de la basilique de Saint-Siméon-Stylite, près d'Alep, pour en évoquer la puissance !

De Tamara Talbot Rice, voici *Les Scythes* (1). Ce volume est le premier d'une nouvelle série que les éditions Arthaud, sous le titre de « Mondes anciens », consacrent à des civilisations importantes mais jusqu'à présent assez peu illustrées. Qui furent les Scythes? — Hérodote, qui était allé jusqu'à Olbia, en Crimée, pour étudier leurs mœurs, leur consacra le quatrième livre de ses *Histoires*. Car les Scythes passaient alors pour un des peuples les plus anciens, que seuls les Égyptiens auraient surclassés. On ne sait exactement à quelle race ils appartenaient, bien qu'ils aient usé d'un dialecte iranien. Leurs lointaines origines restent mystérieuses, et leur apparition dans l'histoire ne date que du VIIIe siècle avant Jésus-Christ. A cette époque, l'empereur chinois Suan (827-781 avant J.-C.) ayant repoussé des populations barbares qui attaquaient les confins occidentaux de sa nation, celles-ci se rabattirent sur leurs voisins de l'Ouest qui, à leur tour, attaquèrent d'autres tribus, et ainsi de suite jusqu'aux Massagètes qui bousculèrent les Scythes. Ceux-ci se précipitèrent sur les Cimmériens, apparaissant ainsi dans le sud de la Russie

(1) « *Mondes anciens* », I, éditions Arthaud.

mais aussi en Ourartou — en Arménie. On les trouve dès lors mentionnés dans les documents assyriens du règne de Sargon. Bientôt ils se lanceront à travers la Syrie et atteindront même l'Égypte d'où le pharaon Psammétique devra les faire partir vers 611. En 516 ou 513, Darius franchit le Bosphore et lance contre eux une grande expédition à travers la steppe : en vain ! On trouvera la suite de cette histoire dans le livre de Mme Talbot Rice. Disons seulement que les Scythes disparaissent peu après notre ère. Ils disparaissent après avoir occupé des territoires immenses qui vont de la Russie du Sud jusqu'à l'Altaï et aux confins occidentaux de la Chine ! Dans cet espace, ils ont laissé les seuls monuments que l'on aie d'eux : les tombeaux de leurs chefs, recouverts d'énormes tumuli. L'exploration de ces sites, commencée dès 1763 par le général Melgunov, devait enrichir, depuis ce moment jusqu'à nos jours, les collections russes : celle de l'Ermitage tout particulièrement. Des ouvrages remarquables ont été consacrés à cette archéologie, parmi lesquels se signalent l'admirable volume de E.-H. Minns sur les Scythes et les Grecs (1) et l'*Empire des steppes* du regretté R. Grousset (2). Dans ces dernières années, les travaux de savants soviétiques ont produit encore d'autres découvertes, dont Mme Talbot Rice a fait usage. Elle nous dit tout particulièrement ce qui fut trouvé dans les plus importants des tumuli, — des tombes royales — de la Russie du Sud ou de l'Altaï. L'un des plus grands, près du bas Dniepr, est celui de Chertomlyk où le mort, allongé sur le dos, était paré de bijoux d'une extraordinaire richesse. Il était entouré des corps d'autres personnages, mis à mort lors de ses funérailles, parmi lesquels une femme, également parée, couchée dans un sarcophage de bronze. On a trouvé là des vases remarquables, dont un grand chaudron d'airain, haut de plus d'un mètre, au rebord duquel six chèvres modelées servent d'anses ; puis des épées aux pommeaux d'or ciselé. Dans de telles tombes s'entassaient également chariots, cadavres de chevaux, et de curieux « masques » de cuir destinés à ces montures. Tous les détails de ces découvertes rappellent les rites funéraires scythes : l'on a même trouvé les preuves d'une pratique purificatoire décrite par Hérodote et à laquelle se livraient ensuite ceux qui avaient participé à ces cérémonies ! Ce rite consistait à élever une tente faite de trois pieux fichés dans le sol, tente à l'intérieur de laquelle on déposait dans une auge des pierres rougies au feu sur lesquelles on jetait des graines de chanvre dont la vapeur abondante provoquait une agréable mais brutale exaltation. Or, en 1929, dans une tombe de Pazyryk (Altaï), on a retrouvé des montants de tente, des couvertures de feutre qui y avaient été attachées et un chaudron contenant pierres et graines de chanvre, ustensiles qui servirent, évidemment, à la pratique même que décrit Hérodote !

A travers tous ces vestiges des coutumes funéraires scythes, on entrevoit la vie de ce peuple à travers la steppe, on retrouve

(1) *Scythian and Greeks*, Cambridge, 1913.
(2) Éditions Payot.

ses costumes variés, brillants et commodes ; on devine sa religion ; mais surtout on découvre une virtuosité décorative qui se manifeste sur des vases, des bijoux, dans lesquels parfois se marquent les influences de la Grèce ou de l'Iran. Cet art atteint son sommet dans les représentations d'animaux stylisés, contournés, — thèmes qui devaient exercer une influence profonde sur ce qui devint la civilisation slave, et qui allaient même se répandre de la Chine à notre Occident où sa marque est reconnaissable chez les Vikings, chez les Saxons. Avant même de lire le texte de ce bel ouvrage, on aura la preuve de cette importance rien qu'en feuilletant les nombreux dessins qui l'illustrent et plus encore les soixante belles reproductions photographiques groupées à la fin. Là se déploient les formes d'animaux entrelacés qui ornèrent les vêtements, les boucliers, les harnachements de ce peuple qui fut le premier à savoir utiliser le cheval comme monture.

Un beau volume sur l'*Algérie antique* avait été publié par L. Leschi en 1952. Il constituait le premier élément d'une série que viennent compléter aujourd'hui deux autres albums : *Algérie préhistorique* par Lionel Balout (1) et *Algérie médiévale* par G. Marçais (2).

Présenter la préhistoire algérienne en un album plaisant à l'œil, où l'illustration l'emporte sur le texte et où le texte garde pourtant la précision voulue, c'est que M. Lionel Balout est parvenu à faire grâce à la collaboration du photographe qu'est Marcel Bovis. Il est vrai que le commentaire accompagnant ces planches est d'une netteté extraordinaire et que bien des pièces qui lui répondent sont d'une beauté telle que quelques planches en couleurs ont dû être ajoutées çà et là. Il s'agit essentiellement de découvertes récentes. Elles nous sont présentées en commençant par les âges les plus primitifs. Ces photographies nous montrent les sites des principales découvertes ; elles illustrent les fouilles très délicates qui permirent de dégager ossements d'animaux, vestiges de l'industrie humaine et parfois même des restes humains. On admirera la technique extraordinaire à laquelle le professeur Arambourg dut, par exemple, recourir pour explorer la sablière de Ternifine d'où, au fur et à mesure des fouilles, il fallait pomper les eaux artésiennes sans cesse envahissantes. Bref, cet album, loin de nous montrer une préhistoire déjà enfermée dans des vitrines de musée, nous associe à la patiente découverte, dans le sol, de tous ces lambeaux éloquents qui permettront de la retracer.

Conçue selon le même principe, l'*Algérie médiévale* de M. G. Marçais permet d'apprendre, par quelques mots disposés face aux planches ou au-dessous de celles-ci, ce qu'il faut savoir d'essentiel sur l'histoire de l'Algérie musulmane pour comprendre les

(1) Édité par Arts et Métiers Graphiques, pour le gouvernement de l'Algérie, sous-direction des Beaux-Arts.

(2) Arts et Métiers Graphiques,

monuments et paysages qui en sont présentés. Voici d'abord la vénérable et rustique mosquée qui commémore le souvenir du héros Sidi Okba à qui est due l'introduction de l'Islam chez les Berbères d'Algérie. Puis les ruines de la cité de Tihert qui prospéra au IXe siècle, jusqu'à ce que les Fatimides l'abattent. Les sectaires kharedjites qui échappèrent à ce désastre se réfugièrent à quelque six-cents kilomètres d'Alger, dans le Mzab et fondèrent Sédrata dont les ruines se voient encore avec, çà et là, des restes de décor ciselé. Passons sur d'autres vestiges pour parvenir à des monuments plus classiques : la grande mosquée d'Alger ; la mosquée de Nédroma, et surtout la grande mosquée de Tlemcen ou le mihrab du XIIe siècle, encadré d'arcades découpées et finement ciselées, s'inspire de l'art de Cordoue. C'est à Tlemcen encore que l'on voit cette mosquée de Sidi Bel-Hasen, avec un plafond de charpente dessinant de beaux entrelacs, avec un mihrab de la fin du XIIIe siècle dont l'encadrement si fouillé paraît une dentelle. On aimera également les quelques clichés qui révèlent la sainte bourgade d'el-Eubbad, avec le tombeau du mystique andalou Sidi Bou-Médién, et avec une mosquée d'une pureté toute classique. Enrichi de quelques planches en couleur, cet album nous amène enfin dans Alger, et à ce musée du Bardo où l'on appréciéera vases et tapis, et des bijoux kabyles chaudement colorés.

Dans un album de la délicate « Encyclopédie essentielle » (1) Claude Roy présente les *Arts sauvages*. Ce livret est une réussite remarquable, car il n'est pas besoin de s'intéresser aux arts exotiques pour vouloir déjà posséder ce bijou dont l'aspect même séduit. L'illustration, partie en noir, partie en couleurs admirablement rendues, a été choisie en fonction du plaisir esthétique qu'elle pouvait procurer au lecteur. Elle nous mène à travers les principales cultures d'Afrique noire, puis en Océanie et jusque dans l'Amérique indienne. Le texte de Claude Roy, tout en s'appuyant sur une précise connaissance des travaux de l'ethnographie actuelle, ne s'attache nullement à nous résumer ceux-ci ni même à nous fournir une classification des cultures illustrées par cet album. Il nous fait — ce qui est plus urgent — saisir la vraie valeur artistique, humaine, de ces œuvres : il redit — car il est nécessaire de le répéter sans cesse — combien les termes de « primitif » et de « barbare » appliqués à ces cultures étranges ont peu de sens. Les pièces admirables qu'il a choisi de nous montrer lui donnent pleinement raison. Leur variété est extrême. Un masque en bois Waréga (Congo Belge) fait du visage un hiéroglyphe, surface à peine concave où se percent trois trous et sur laquelle se lève comme une lame le profil du nez ; elle s'oppose radicalement à la réaliste tête de bronze qui provient d'Ifé au Nigéria, œuvre d'une vérité impeccable et dont tout portraitiste peut être envieux ; des masques de cuivre Bakota, charpentés étrangement et presque pareils à des blasons de métal, donnent du visage une troisième « explication », encore différente. Ainsi

(1) Robert Delpire, éditeur.

s'expriment des univers et des conceptions multiples dont la profondeur est réelle mais dont la surface seule, même par ces œuvres d'art, nous est accessible !

Terminons par un volume qui n'est peut-être pas destiné à un public aussi vaste que les précédents, mais qui, par l'intérêt de son contenu, mérite d'être signalé aux non-spécialistes : c'est l'*Architecture Ottonienne* (1), de Louis Grodecki. Ce livre méthodique nous donne enfin l'analyse d'une des plus puissantes sources de l'art roman, de toute une architecture religieuse sur laquelle le lecteur français n'avait pas, jusqu'à présent, de livre pratique et accessible. Les constructions ottoniennes des Xe et XIe siècles ont recouvert de leurs chefs-d'œuvres l'empire germanique qui s'étendait alors sur la France de l'Est, les Pays-Bas, la Suisse... Cet art, à côté d'emprunts directs aux modèles carolingiens, atteste déjà des recherches de plan et de décor proprement romanes. L'ouvrage de L. Grodecki expose tout cela de façon technique, détaillée. L'illustration de ce volume est essentiellement documentaire. Mais je ne crois pas que quiconque s'intéresse un peu sérieusement au moyen âge occidental puisse se passer de ce volume qui nous fait comprendre des édifices tels que l'abbatiale de Hersfeld, Saint-Emmeran de Ratisbonne, les églises de Reichenau, Sainte-Marie-au-Capitole de Cologne (hélas aujourd'hui détruite), la rotonde d'Ottmarsheim et l'abbatiale d'Essen, la puissante nef de Saint-Cyriaque à Gernrode, le décor d'arcades de Saint-Michel d'Ildesheim (également détruit !) et bien d'autre encore.

JEAN. DORESSE.

●

UR, PAR SIR LÉONARD WOOLLEY (2).

Ur !

Ville de Chaldée, patrie d'Abraham, disent les dictionnaires et les cruciverbistes. Le nom est parfois cité dans les manuels d'Histoire de la classe de sixième. Pas dans tous. Et voici pour la culture classique ! Ah ! j'oublie le vers de Hugo, où le canular l'emporte d'autant plus que la véritable histoire de Ruth se passait près de Bethléem, et non en Chaldée. Ur pour Hugo était un mot sonore.

Ur, histoire d'une découverte, telle est la traduction française du titre anglais : *Excavations at Ur*. Il s'agit bien d'une découverte, et même d'une invention, au sens étymologique du terme. Que savait-on d'Ur avant les fouilles ici racontées? A peu près rien. Ou plus exactement rien de précis, de certain, rien dont des documents recueillis sur place pussent porter témoignage. On connaissait Babylone et le code d'Hammourabi, la civilisation mésopotamienne du 2e millénaire *ante Chistum;* et Suse plus à l'est,

(1) *Collection « Henri Focillon »*, Armand Colin.
(2) Les Éditions d'Art Albert Guillot, Paris.

à cause des conquêtes d'Alexandre. Mais Ur n'était déjà plus — et depuis plusieurs siècles sans doute — quand Alexandre s'empara de Babylone.

Ville bâtie sur l'argile, très précisément ! Sur les alluvions de l'Euphrate, dans un pays sans pierres. On construisait en briques séchées, sur des fondations de briques cuites, le plus souvent ; du moins pour les monuments importants. Et sur les ruines, les éboulis des monuments écroulés. Si Alexandre était descendu jusqu'à Ur, qu'aurait-il trouvé? Probablement déjà un « tell », tout comme les archéologues du XXe siècle ; c'est-à-dire un vaste tumulus de ruines empilées, de briques sèches réamalgamées à l'argile première par les pluies et recouvertes par les sables. Vanité et pâture du vent !

Ce n'est qu'en 1918 que les premières découvertes eurent lieu. Et d'abord au sud d'Ur, à Éridu. Il apparut alors qu'avant Babylone, avant Hammourabi, existait une plus ancienne civilisation, celle de Sumer, aussi ancienne au moins que l'égyptienne. Puis, en 1919 intervint l'invention d'Obéid, une cité sumérienne, également sous un tell, à l'ouest d'Ur. Enfin, à partir de 1922 et pendant douze ans, des fouilles furent entreprises méthodiquement à Ur même, par sir Léonard Woolley. Et ce fut en particulier la découverte des Tombes royales, du Puits de la Mort...

Le récit de cette gigantesque campagne est des plus passionnants. Sir Woolley n'a pas écrit un ouvrage didactique, une histoire de la ville d'Ur. Pas davantage ne s'est-il contenté de transcrire chronologiquement ses découvertes, année par année par exemple. Ce qu'il nous donne est beaucoup plus vivant, c'est l'histoire d'Ur retrouvée, depuis les origines de la ville jusqu'à sa fin, à travers la campagne de fouilles. Depuis les origines, c'est-à-dire avant le déluge. Et nous pénétrons, au plus bas des puits creusés, sous l'épaisse couche d'argile pure laissée par le retrait des eaux après l'inondation de l'immense plaine qui a dû donner naissance à ce mythe historique. Nous découvrons ensuite les tombes royales, la plus sensationnelle invention de la campagne, et le Puits de la Mort où reposait près d'un roi défunt toute une suite ensevelie avec lui, suivant un rituel que la minutie des explorations a permis de recréer. Une incursion à Obéid nous renseigne sur les débuts de l'histoire écrite, sur la première dynastie d'Ur, au 3e millénaire. Nous retrouvons les temples de la troisième dynastie, à Ur de nouveau, quand la ville régnait sur toute la région de Sumer et que s'élevait la Ziggurat la plus importante alors de la Mésopotamie, antérieure à celle de Babylone, à la tour de Babel. Puis la puissance d'Ur décroît. D'autres villes, Larsa, Babylone, dominent. Ur est incendiée en 1674 avant Jésus-Christ. Mais son importance comme centre religieux demeure, et le temple du grand dieu Nannar est reconstruit par les vainqueurs. Il sera entretenu, réparé successivement par les rois de Babylone, jusqu'à Nabuchodonosor, et même par Cyrus, le conquérant perse. Jusqu'au jour où l'Euphrate changea de cours, et ce fut pour la vieille ville sacrée la ruine définitive : « Çà et là, dans ce qui reste des maisons persanes, on a retrouvé des tablettes datées qui font remonter

l'histoire de la ville habitée jusqu'au milieu du ve siècle avant Jésus-Christ, écrit sir Woolley ; ensuite tout est silence... »

L'ouvrage dans l'édition française est abondamment illustré de photographies des fouilles et des documents retrouvés, restes des monuments, ou ruines plutôt, œuvres d'art, cachets, orfèvreries, cercueils d'argile et ossements, et la fameuse mosaïque dite « l'Étendard d'Ur ». Ainsi pouvons-nous suivre page après page et étape par étape les explorations à Ur, pouvons-nous saisir plus sûrement les déductions de sir Woolley, mieux comprendre ses conclusions. Et avec lui nous enthousiasmer : « C'est aux Sumériens que nous pouvons aussi faire remonter une grande partie de ce qui est à la racine de l'art et de la pensée des Babyloniens, des Assyriens, des Hébreux et des Phéniciens, écrit encore le directeur de l'expédition ; on voit ainsi que les Grecs devaient beaucoup à ce peuple archaïque, dont le souvenir était depuis longtemps aboli, et qui fut le pionnier du progrès de l'homme occidental. C'est cela qui fait des fouilles menées à Ur dans les couches les plus anciennes une tâche d'un intérêt si captivant, cette certitude que presque tout objet mis à jour n'est pas seulement un témoignage de l'habileté d'une certaine race à une certaine époque, mais aussi un document nouveau, ajoutant à l'image de ces commencements d'où sortit le monde où nous vivons. »

Grâce à l'ensemble des illustrations accompagnant le texte, la ville tout entière et les grands moments de son histoire se dévoilent à nos yeux, en quelque sorte. Et comme toujours, l'homme se retrouve en retrouvant son passé ; il retrouve en lui-même, par correspondance, quelque chose de semblable à cette « vie antérieure » dont parlait Beaudelaire. C'est ce qui donne à certaines images d'Ur une transparence si frappante.

CHRISTIAN CAPRIER.

Écrits de peintres

LHOTE, LAPICQUE, KANDINSKY

Relire, dans la nouvelle édition qu'il en donne aujourd'hui, en un seul volume relié, les *Traités du Paysage et de la Figure*, d'André Lhote (1), qui avaient paru séparément en 1939 et en 1950, c'est se procurer la rare satisfaction, le sévère plaisir, de comprendre — disons, de mieux comprendre — l'art, dont parle, en homme de métier, un peintre pour qui l'intelligence est une vertu et la sensibilité une qualité. C'est participer à ce dialogue de l'esprit et du cœur que poursuit en soi l'artiste, et l'entendre dans le commentaire qu'André Lhote conduit pour nous, d'une abondante illustration. Par là, l'Histoire est présente — au moins autant, mais autrement qu'en ces livres si nombreux aujourd'hui qui se proposent de nous apprendre à voir. A voir, trop souvent ce qui se passe, non dans le tableau, mais à côté de lui, dans les aventures sentimentales de l'artiste, ou dans la vie économique et politique qui l'entoure. Ici du moins, avec André Lhote, nous ne sommes pas détournés par l'anecdote ou la sociologie des problèmes techniques que pose au peintre l'existence de la peinture ni du problème particulier dont chaque tableau présente une solution.

Ces *Traités*, il est vrai, s'adressaient et s'adressent de nouveau à ceux-là mêmes qui pratiquent un art difficile. Expérience qu'un Maître tente de communiquer à d'autres pour qu'ils en tirent profit? Sans doute. Mais aussi pour décourager les amateurs pressés. Et surtout, amour d'un art interrogé dans ses œuvres avec autant de lucidité que de ferveur. Il s'agit donc du broyage des couleurs, de la qualité des toiles et des essences, des procédés qui essaient d'assurer la conservation de ces matières si fragiles Premier souci des peintres de tous les temps, lorsqu'ils écrivent. Il s'agit évidemment encore de la lumière, des couleurs et des formes, de l'espace et des surfaces, enfin du dessin et de la composition. Donc du choix d'une esthétique. Mais en même temps, ce sont sur la manière et sur l'univers de Cranach et de Rembrandt, de Breughel et de Poussin, de Rubens et de Delacroix, de Courbet et de Cézanne, des analyses et des jugements qui expriment les goûts et les préférences qu'André Lhote n'a cessé de défendre avec la vivacité et le bonheur que l'on sait, entre les

(1) Chez Grasset. Mais n'était-il pas possible d'améliorer la qualité des photographies qui, en noir ou en couleurs, restent bien médiocres?

deux guerres, dans ses chroniques de la *Nouvelle Revue française.*

Où cet examen nous conduit-il? Quelles en seraient les conclusions? Malgré la richesse de l'ouvrage — ou à cause d'elle — nous sommes embarrassés pour répondre à ces questions, peut-être intempestives. Attendrons-nous donc, pour y voir plus clair, le livre auquel travaille maintenant A. Lhote? Le titre même sous lequel il l'annonce : *A la recherche des invariants plastiques,* ne montre-t-il pas déjà qu'il n'y aura pas de fin?

Il serait tout de même bien naturel de trouver ces réponses dans l'œuvre peint d'André Lhote, tel que nous le présente, en ce moment même, le Musée d'Art moderne. Ce serait pourtant n'y plus voir que la démonstration exemplaire d'un enseignement magistral — et l'on ne sait s'il serait dommage ou non de le dire et de le penser. Quoi qu'il en soit, cette exposition satisfait aux exigences les plus rigoureuses de la beauté. L'intelligence la plus claire ordonne, compose et apaise dans les tableaux, le frémissement et les élans d'une sensibilité très vive que les aquarelles et les gouaches laissent davantage paraître. Beauté classique, construite, géométrique, architecturale — pour des enchantements de poètes pythagoriciens — ou dans la tradition de Lucrèce et de Valéry. Ces noms pour bien faire entendre qu'il y a une musique dans le silence et une poésie dans le monde.

Pour saisir comment s'effectue le choix d'une technique à travers une philosophie, il suffit de se reporter à la façon dont André Lhote parle dans ses *Traités,* de l'impressionisme et de Monet. Et davantage encore à la préface qu'il a ajoutée à l'actuelle édition : un peu désabusée parce que la peinture n'a pas suivi de nos jours la voie royale que le cubisme lui avait tracée. Les *Nymphéas,* expérience vertigineuse, par son excès et sa démesure, paraît à André Lhote encore plus condamnable que condamnée. Or c'est une des rares œuvres, dont l'art contemporain, si fâcheusement dit « abstrait » se réclame quelquefois. A tort sans doute, puisque le monde extérieur existe pour Monet. Et le mirage, auquel on voudrait comparer sa série des *Cathédrales de Rouen* est encore une perception. Nulle hallucination en tout cas. Tout au plus pourrait-on risquer de dire que la vue et la vision s'y confondent. Mais le cerveau de Monet est aussi équilibré que celui de Cézanne.

Mais il y a en effet, à l'égard de la pierre et des angles, et du ciel quand il parait l'image immobile de l'éternité, un tenace préjugé favorable, qui consiste à croire qu'il y a en eux plus de réalité, donc plus de perfection que dans le fluide, l'aérien, le mouvant, et s'il faut aller jusque-là, que dans le désordre. Préjugé que toute une tradition, toute une éducation entretiennent, et que les langues latines conservent dans leurs structures grammaticales. Qu'il en soit né les plus belles des œuvres et celles qui nous touchent le plus, c'est certain. Mais d'autres œuvres, d'autres. curiosités, d'autres recherches ne sont ni impossibles, ni interdites.

Après tout, le cubisme — enthousiasme de l'intellect — est plus délirant que les tableaux de Monet. De quel côté est donc la sagesse?

***

Aussi est-il frappant de lire, après les *Traités* d'A. Lhote, les *Essais sur l'espace, l'art et la destinée* (1), d'un autre peintre, Charles Lapicque dont l'intelligence est tout autrement orientée. Et c'est aussi à la révélation d'un art de peindre très savant et singulièrement attachant, que l'exposition de ses dernières œuvres, à la Galerie Villard-Galanis, en juin et juillet nous a fait assister. Fauve et baroque, a-t-on dit alors. Mais il y a autre chose aussi.

Le mouvement et le temps sont dans les *Essais* le sujet central des préoccupations esthétiques de Lapicque. Il ne faut pas l'entendre seulement comme le souci des procédés techniques qui permettent de fixer dans un cadre et dans une composition, en eux-mêmes statiques, l'instant heureux et privilégié d'une fête ou d'une course. De Rubens à Dufy cela a été fait et sera réussi encore bien des fois. Il faut plutôt y voir une inquiétude de la « ressemblance » en quoi l'art pictural consiste, et qui est capable de nous émouvoir si fort. Elle réside, on le sait trop, pour l'amateur et le réaliste en la pure et simple « copie » d'une réalité absolue. Certains iront jusqu'à admettre dans l'œuvre d'art l'intervention d'un tempérament personnel, mais ce n'est pas dire beaucoup plus. La vraie « ressemblance », cette qualité unique, qui fait reconnaître l'artiste dans son œuvre trouve dans la durée qu'il vit son origine et sa raison. Elle est infiniment plus troublante que les considérations logiques sur le rapport à établir entre l'objet et le sujet, l'un et l'autre donnés une fois pour toutes. Bergson montre ainsi que la perception est essentiellement un phénomène de mémoire, et Lapicque, qui cite souvent le philosophe, fait du tableau à son tour un acte de mémoire. Le tableau substitue à la réalité présente, que nous verrions d'ailleurs sans doute mal sans l'expérience intime d'un passé, une image qui « ressemble » sans que nous puissions tout de suite dire à quoi :

« *La naissance d'une toile est en quelque sorte un événement-souvenir, et ce souvenir n'est pas l'image incertaine et fuyante de quelque durée maintenant abolie, il est cette peinture même que j'ai sous les yeux Souvenir de soi-même et souvenir toujours au présent, telle nous paraît être décidément la peinture dans son essence. Comme tout souvenir, et comme tout produit d'une métamorphose, l'œuvre d'art ressemble, et certes elle ressemble parfois au souvenir d'un objet de ce monde. Mais étant aussi sa propre image et son propre souvenir, elle est donc également ressemblance d'elle-même. On a dit qu'une peinture avant de représenter tel objet du monde, était une surface couverte de couleurs « en un certain ordre assemblées ». Opérons de même avec ce que nous venons de découvrir, et disons qu'une peinture, avant d'être souvenir de tel objet ou de tel événement est souvenir d'elle-même. Et qu'avant de ressembler à quelque chose elle est d'abord ressemblance.* »

(1) Chez Grasset.

Le passage d'un objet dans le monde de la peinture s'opère par une métamorphose de la même nature que celles qui, de la naissance à la mort, font qu'un être se ressemble et diffère. La reconnaissance est ici rapprochée des célèbres pages de Marcel Proust, les dernières de *A la recherche du temps perdu*. Ce cours inexorable du temps n'est-il pas identique au péché originel, le péché même d'exister, c'est-à-dire d'être à la fois présent et absent : présent au monde et absent d'une réalité à quoi l'œuvre d'art ressemble, sans que la réalité puisse lui ressembler. Il ne s'agit pas là d'une vie imaginaire, mais de cette vie spirituelle dont la marque est un effort, une inquiétude, une tension et un tourment, dont l'art baroque, difficile à comprendre, et comme voilé dans l'embarras exubérant de sa vaine recherche, nous offre pourtant un exemple extraordinaire.

Le point de départ de ce mouvement devenu tourbillon sans origine et sans terme, serait peut-être dans cette remarque très simple : « Il n'est pas possible d'opérer par observation, par copie, car l'image après laquelle nous courons n'existe nulle part dans le monde. Le peintre dynamique n'a point de modèle. » Et l'on comprend du même coup comment un art du mouvement devient si vite expressionniste : il n'est pas de modèle de l'angoisse de Van Gogh.

A partir de là il semblerait possible et logique de faire le pas décisif — le passage de l'art figuratif à l'art non-figuratif. Ch. Lapicque qui fut si près de franchir cette limite, s'y refuse finalement. Nous sommes dans le monde et ne pouvons en sortir. La Nature est le seul critère qui nous permette d'apprécier une œuvre. Et il reprend à son compte comme le faisait déjà Baudelaire, la formule ancienne : l'Art imite la Nature. Mais certes elle n'était pas comprise par les Anciens, comme on l'a fait si bêtement par un contre-sens d'aveugle aujourd'hui, comme une reproduction mécanique des choses. C'est de leur production spirituelle qu'il s'agit — sourdement inconsciente, et que l'art éclaire.

***

L'art « abstrait » s'est installé aujourd'hui dans un monde qu'André Lhote et Charles Lapicque n'ont pas voulu faire leur. Aussi est-il intéressant et presque nécessaire de prendre connaissance de ce livre de Wassily Kandinsky, enfin accessible en France : *Du spirituel dans l'art* (1). Il date pourtant de 1910, et a été écrit à l'époque où Kandinsky peignait ses premières œuvres non-figuratives, qu'il appelait concrètes — terme qui est resté dans l'usage, dans les pays du Nord pour désigner cette peinture. On ne peut que déplorer une fois de plus à cette occasion, l'absence d'un vocabulaire défini et définitif, unique et universel autant que possible, dans les arts. Si le nom des écoles, impressionnisme et cubisme, est accidentel et anecdotique (mais on a voulu en faire des esthétiques que les mots, impression et cube,

(1) Aux éditions de Beaune.

sont bien insuffisants à permettre de penser), une telle confusion ici, peut faire la joie des humoristes, elle a de quoi désorienter les esprits les mieux disposés, et les détourner de comprendre un art qui ne sait pas dire son nom... Dans cet ouvrage, c'est l'art de Seurat qui est qualifié d'abstrait, dans les termes suivants empruntés à Signac : « *Purement naturalistes, ces tendances aboutissent sous leur forme dogmatique, à la théorie du « néo-impressionnisme », qui touche déjà à l'abstrait. Cette théorie (que les néo-impressionnistes regardent comme universelle) ne consiste pas à fixer sur la toile un fragment de nature pris au hasard; mais à montrer la nature tout entière dans sa magnificence et son éclat.* » Et ce passage suit immédiatement un paragraphe où la musique de Schonberg est reconnue comme la « musique future », expression, on le sait prise à Wagner, qui avait si mal prévu l'avenir tout proche qui allait lui donner tort. Si nous pensons que la musique « concrète » a aujourd'hui paru comme une conséquence, ou au moins une suite, des musiques dodécaphonique, atonale, sérielle, nous sommes émerveillés par un tel pressentiment de notre présent.

Pourtant la lecture du *Spirituel dans l'art* nous déconcerte et nous indispose d'abord, au point que M. Charles Estienne, en une postface fait toutes les réserves que n'importe quel lecteur latin ferait, sur le procès du matérialisme par lequel l'ouvrage commence, et sur la nature combien vague et douteuse du spiritualisme qui lui est opposé. Quant au « principe de la Nécessité intérieure » dont le peintre fait cas, il n'est évidemment pas une réponse à tout. N'importe. Il nous suffit que les jugements portés à cette date sur Debussy, Cézanne, Matisse et Picasso soient justes, pour que nous pensions que cela n'a aucune importance. Retenons-en que, comme plus tard chez Paul Klée, c'est à partir de la musique que la peinture apparaît comme une manifestation de la vie intérieure. Et sans qu'il y ait besoin, là, d'un arrachement au monde spatial, qui retient tant de peintres français, tous plus ou moins méditerranéens, le monde des couleurs et des formes deviendra purement subjectif.

L'extrême subjectivité — « autisme », comme nous avons malgré nous appris à dire — serait celle où la personnalité elle-même s'évanouit ; et pas seulement celle où l'intelligence raisonnable perd ses pouvoirs. Monde du cauchemar, caricatural et grimaçant, Goya, Odilon Redon et les surréalistes lui reconnaissent des droits à l'expression picturale. Mais l'expérience qu'ils communiquent reste fidèle à l'image de la perception. Ils se contentent de la déplacer et de la déformer, mais on l'identifie aisément. Il n'y a pas là de véritable révolution (sinon littéraire, par antilittérature chez les surréalistes). Et après tout la représentation traditionnelle, du Paradis, de l'Enfer, des anges et des démons, appartient, de Botticelli à J. Bosch, à un univers qui n'a pas paru scandaleux, que l'on recherchait au contraire, familier qu'il était aux esprits du Moyen Age et de la Renaissance.

Les tableaux que nous présentent Kandinsky et Klée sont autres. Ils tirent leur signification de la familiarité qu'ils ont eue

avec la musique. La musique, non point celle du silence, celle des sons qualifie et altère la durée dans laquelle nous vivons — en cela émouvante parce qu'elle fait partie de nous-mêmes, et se fait en nous dans le temps. Le passage d'un art à l'autre est rendu sensible par Kandinsky de la manière suivante : il y a entre tous les sens, donc entre les sons et les couleurs, des correspondances — Hoffmann et Baudelaire l'avaient déjà bien dit, et y croyaient davantage que Rimbaud. Ces correspondances apparaissent en effet bien mieux dans le langage courant, et chez les poètes que dans le système son-couleur qu'a cru pouvoir suivre un homme comme Scriabine. Ne peut-on pas dire qu'une grande partie de la critique, et c'est inévitable, consiste, dès qu'elle quitte le domaine de la pure technique, à parler d'un art dans les termes qui appartiennent en propre à un autre art — et cette approximation est souvent plus juste et plus éclairante que la description ou même l'analyse. C'est que si tout art est un langage, ou plutôt une langue qu'il faut apprendre pour la comprendre, — comme le sens des mots s'apprend, « de l'intérieur », par sympathie, — c'est dans le langage que les arts « muets », plastiques et musicaux, trouvent leur ultime justification.

La Nature est ainsi vraiment, rigoureusement entendue comme un poème, lu et traduit de mille manières. Ainsi, écrit Kandinsky, le jaune est la couleur typiquement terrestre ; le bleu, la couleur céleste ; le vert, la synthèse du ciel et de la terre dans le végétal ; le rouge, l'énergie animale. Ces couleurs ont une valeur affective, elles la conservent lors même qu' « abstraites » de la réalité, elles sont déposées « concrètes » sur la toile. Pourquoi alors, ne traduiraient-elles pas, sans rien représenter des choses, l'état de nos sentiments? Quoi qu'il en soit, les civilisations ont fait des couleurs un usage conventionnel et symbolique — et les modernes un usage qui ne paraît arbitraire, que parce qu'il ne s'appuie plus sur une structure sociale et cosmique. La lumière est-elle finalement blanche? cette blancheur comprend toutes les couleurs — et les sept couleurs de l'arc-en-ciel, nombre pythagoricien, a été établi, remarque justement C. Lapicque, suivant cette tradition et pour la commodité, par Newton. Est-elle bleue? parce que le ciel est bleu? Est-elle jaune? parce que le soleil est d'or? Les ciels de Lapicque sont jaunes et orangés, les premiers plans sont violets et bleus : nous nous y retrouvons fort bien. Au-delà du ciel, de l'air, le firmament sera noir, et le soleil bleu, comme la flamme du gaz. On n'a peut-être pas assez remarqué que dans l'histoire de la peinture, le ciel le plus bleu — de Giotto — était déjà un acte de foi réaliste, après le ciel d'or de l'art byzantin et des enluminures. Ce « nulle part » de l'espace éternel, qui n'a même plus de couleur du tout, mais un ton neutre, pas même noir est celui des anges du Gréco — les seuls aussi peut-être qu'il soit supportable de regarder avec le désir d'y croire.

Ainsi donc rien n'empêche de jouer avec les couleurs, pourvu qu'elles correspondent bien à un système « spirituel ». Il est encore plus aisé de comprendre qu'on puisse jouer avec les formes, et quiconque a tenu un crayon, l'a laissé librement errer sur le

papier. Ces formes sinueuses (sein, golfe, serpent) ou rectilignes (règle, compas, équerre), conservent également cette valeur affective lorsqu'elles ne représentent rien, — ou tant de choses possibles.

Kandinsky ne donne pas de nom à ces reconnaissances immédiates qui détruisent tout système de correspondances cosmiques, et que nous ne trouvons à l'état pur, — de fantômes, — que dans le rêve. Et nous y voilà cette fois, dans les sourdes manifestations de l'inconscient. Pourquoi ne pas appeler sympathie, l'expression pure, le sourire du chat de Lewis Carrol, qui est de la même nature que les grimaces sans visage de Klée? Il ne suffit pas de dire que les images des rêves sont floues et imprécises ; elles ont une signification. Elles révèlent, si l'on veut, une intention qui est en-deçà de la conscience — mais que nous ne pouvons ignorer, parce qu'elles colorent, animent, sans que nous le sachions notre humeur, nos dispositions, notre vie.

***

Une composition picturale peut donc obéir à d'autres normes que celles de la géométrie élémentaire et de l'architecture de pierre. Les sons et les couleurs peuvent être assemblés selon d'autres règles. Faut-il rappeler par surcroît, que les mathématiques se prêtent à tout, qu'elles ont une formule pour tout? Les préoccupations mathématiques des Anciens ne sont plus les nôtres — et les termes de possibilité, et de probabilité, qui n'eurent d'abord et longtemps qu'une signification subjective et incertaine, trouvent aujourd'hui une expression statistique dans les calculs qui servent aux compositeurs, et qui pourraient parfaitement servir aux peintres et aux sculpteurs comme ils servent aux ingénieurs.

Cette science universelle et si peu « réaliste », n'est peut-être pas celle qui convient aux arts, dont la langue est particulière à un pays, et que chacun préfère parler avec son accent. Or, tout langage est métaphorique, par essence : c'est aussi le royaume des métamorphoses. L'une de ces métamorphoses, de ces avatars, si l'on veut, est aujourd'hui, l'art abstrait. Nous en ignorons l'avenir, même si nous pressentons déjà sa place dans les prochaines créations de l'urbanisme. Il est en tout cas plus en rapport avec les audaces de nos architectes qu'avec la Nature. La Nature est trop primordiale pour qu'elle ne demeure pas l'inspiratrice d'œuvres, — éternellement, — mais l'art ne se sépare guère de la manière dont les hommes vivent entre eux. L'art abstrait est une langue — entre autres. Chant et enchantement subtil, — ou balbutiement et cris. Mais n'en a-t-il pas toujours été ainsi? Là où nous ne savons pas tout de suite décider, l'avenir choisira.

SERGE JOUHET.

Les livres religieux

LA MORALE CHRÉTIENNE EST-ELLE EN CRISE?

Nous avons consacré grand nombre de nos chroniques aux questions bibliques et historiques. Il nous est arrivé assez rarement de soulever le problème de la morale chrétienne. Ceux qui suivent peu ou prou la pensée catholique ont pu discerner à la fois une certaine crise et un changement de perspective de la morale. Cette dernière semble vouloir reconquérir son autonomie et sa pureté, en se libérant d'une tutelle philosophique et casuistique qui, longtemps, ont entravé ses mouvements. C'est ainsi que la question de la liberté n'est pas la même pour le philosophe que pour le théologien. A la morale du devoir, succède la morale de l'amour ou de la charité.

Existe-t-il une crise de la morale chrétienne? Quelles sont les lignes de recherche de la morale actuelle?

Primat de la charité.

A. Adam, en Allemagne, G. Gilleman, en Belgique, ont tour à tour mis l'accent sur le primat de la charité en théologie morale, afin de sortir, comme l'écrivait dom Lottin, « d'une routine plusieurs fois séculaire. » Le même moine bénédictin, qui a consacré son existence à étudier « morale et psychologie au XIIe et XIIIe siècles », faisait, dans l'abrégé de sa *Morale fondamentale*, la remarque judicieuse : « Les vrais coupables sont, non point les théologiens, mais les trop nombreux chrétiens médiocres qui demandent à leur confesseur — et par le truchement de ceux-ci à leurs professeurs de morale — des solutions minimalistes. Ce n'est évidemment pas à ces manuels que s'adressera le chrétien quelque peu désireux de trouver des directives de vie spirituelle. C'est dans l'Évangile qu'il les cherchera. »

Il importait en premier lieu d'analyser la signification et la place de la charité dans la révélation. Après un premier travail du moine bénédictin de Maria-Laach, V. Warnach (1), nous possédons désormais une étude menée de main de maître par le P. Spicq, qui du Saulchoir est allé enseigner à l'université de Fribourg. Il commença par une étude d'introduction à la question : *Agapè, Prolégomènes à une Étude de théologie néotestamentaire*, Louvain, 1955 ; puis fournit *Le Lexique de l'Amour dans les papyrus et*

(1) *Agapé*, Patmos, Dusseldorf, 1951.

dans quelques inscriptions de l'époque hellénistique. Une étude en cours, est consacrée à l'analyse de tous textes néotestamentaires qui traitent de l'Agapè ou charité. Ces travaux qui ne prétendent pas construire une théologie mais simplement dégager la notion de charité telle que l'enseigne le Nouveau Testament, seront fondamentales pour quiconque voudra s'attacher à cette étude.

La religion paulinienne repose sur l'amour premier, gratuit et permanent de Dieu, conclut le P. Spicq son premier volume (1). Il « a choisi ses fidèles, pardonne les péchés et leur accordera le salut eschatologique. Le Christ est la réalisation historique de cet amour au service des hommes et se sacrifiant pour eux. Le croyant est non seulement averti de ce mystère et de ce fait, mais il est engendré à une nouvelle vie et transformé par cette charité active. On ne peut comprendre l' « éthique » de la charité paulinienne, si l'on ne reconnaît pas le réalisme de l'adoption divine qui fait du chrétien un être autonome, tout en le plaçant sous l'emprise vitale de Dieu. Plus exactement, l' « homme intérieur » est bien le croyant lui-même, qui ne perd rien de sa personnalité et de sa consistance humaine, mais c'est le Christ qui vit en lui, et il est « mû », agi par l'Esprit Saint. De sorte que l'agapè gardera dans toute sa vie morale la même spontanéité gratuite et la générosité qu'elle a en Dieu. »

L'étude du P. Spicq permettra de juger et de reprendre le brillant et pourtant tendancieux travail du grand théologien suédois, Nygren, consacré à *Éros et Agapè* (2) trop limité dans le choix des textes analysés, trop influencé par des préjugés dogmatiques et l'immanentisme kantien. Le lecteur, qui ne se laissera pas arrêter par le caractère technique et austère de la recherche trouvera un guide averti dans le P. Spicq. Nous aurons l'occasion de revenir sur son œuvre, quand elle sera achevée.

Il reste que le théologien suédois aura mis l'accent à juste titre, comme il l'indique dans le titre choisi, sur les motifs de l'amour. Il oppose à l'amour chrétien l'amour grec, l'agapè du Christ à l'éros dionysien. Lorsque les premiers chrétiens se répandirent dans le monde, ils le trouvèrent infesté par l'Éros. Les deux se livrèrent bataille, Agapè renversa les valeurs antiques, mais bientôt, au cours de l'élaboration d'une pensée chrétienne, un compromis se dessina qui obscurcit la révélation du Christ dans sa pureté. Pour Nygren, la Réforme aura le mérite de restaurer dans son intégrité la notion évangélique de charité.

Quoi qu'il en soit de cette position tendancieuse, il reste que la primauté de la charité est de nouveau nettement soulignée par les moralistes chrétiens comme le P. Haering, dans *la Loi du Christ* (3), ou comme dom Lottin dans *Au cœur de la morale chrétienne* (4).

(1) *Agapè dans le Nouveau Testament*, Gabalda, Paris, 1958.
(2) Traduit en français par Jundt, Paris, 1944.
(3) Desclée, Paris, 1956.
(4) Desclée, Paris, 1957.

Morale sans péché?

L'expression est le titre d'un ouvrage du Dr Hesnard, où il analyse les comportements de la culpabilité intérieure et dégage ses caractères essentiels : la négativité, l'agressivité et l'intériorité. Il s'en prend à la mythomorale du péché qui ne commande rien de positif mais se contente de poser des interdits. Ces adeptes du péché sont plus préoccupés de ce qu'ils ne font pas que de ce qu'ils font, et par là fuient les responsabilités de l'existence quotidienne. « L'angoisse intérieure de la faute, écrit Hesnard, est plus l'effet que la cause du renoncement à la joie saine de vivre. »

En passant au crible de sa vigoureuse et constructive critique, l'ouvrage du Dr Hesnard, Jean Lacroix, dans *le Sens de l'athéisme moderne* (1), lui applique le mot de Paul Ricœur en l'appelant « un impitoyable décrassage de la faute ». Mais la désharmonie analysée a sa source dans l'homme lui-même ; la foi catholique l'appelle le péché originel. Le chrétien qui veut construire la vie morale en lui et dans les autres expérimente trois plans : le plan des devoirs, le plan des valeurs, le plan de la liberté et de l'amour. Seuls ceux qui atteignent ce dernier plan réalisent pleinement la morale de l'Évangile : le chrétien étant celui qui vit sous la loi de l'amour et non sous la loi du péché.

Et Jean Lacroix conclut : « Ce qui me rend la lecture de l'ouvrage du Dr Hesnard non seulement si utile, mais si émouvante et si fraternelle, c'est le pressentiment à la fois maladroit et profond que le christianisme est — devrait être — la fin des tabous, puisque pour lui la culpabilité ne naît plus de la violation de la loi mais de l'atteinte à une personne. Le chrétien authentique ne saurait cependant pas être angoissé, puisque l'idée-mère du christianisme n'est pas celle du péché, mais de la rémission des péchés. »

L'athéisme moderne qui récuse le recours au salut d'un Autre se présente comme une affirmation de liberté et une revendication de responsabilité, pour exister intégralement, non par rapport à Dieu, mais par rapport aux autres. « Ce qui, conclut Jean Lacroix, aboutit à exclure radicalement l'idée de péché. Si en effet le péché au sens fort est péché devant Dieu, il est évident que la négation de Dieu implique celle du péché — ou, plus exactement, en fait c'est la négation du péché qui entraîne celle de Dieu. » Il suffit de relire *le Diable et le bon Dieu* pour s'en convaincre.

Si l'athée n'est responsable que devant l'Histoire, le chrétien est doublement responsable devant Dieu et devant l'Histoire. S'il veut bien ne pas tricher, sa morale, n'en déplaise à Camus, est plus exigente que celle de l'athée, parce qu'elle a toujours deux dimensions. L'athéisme moderne a du moins le mérite de débarrasser l'humanité lucide de toute forme d'idolâtrie. A partir de de moment le chrétien est à pied d'œuvre.

A. Hamman.

(1) Éd. Casterman, Paris-Tournai, 1958.

Le théâtre

De la Comédie française. — Alain sur la scène.

La prochaine nomination d'un nouvel administrateur ne sera certainement pas, par elle-même, la solution au problème de la Comédie française. Du moins est-elle une occasion de le poser. Car, s'il y a de multiples questions matérielles et morales concrètement enchevêtrées, elles sont liées à un problème fondamental qui est de savoir ce que l'on veut. Or, dans le cas de l'illustre Maison, il faut d'abord rappeler ce que l'on doit vouloir.

La Comédie française a un premier devoir : assurer la *conservation* des chefs-d'œuvre du répertoire national ; et aussi des œuvres secondaires qui escortent les chefs-d'œuvre dans la production d'un grand dramaturge ; et enfin de certaines œuvres représentatives dans lesquelles et par lesquelles s'exprime une époque du théâtre. Autrement dit : l'art dramatique n'est pas un « genre » exclusivement littéraire. et son histoire ne coïncide pas avec celle de la littérature ; si l'œuvre dramatique n'est pleinement elle-même que sur la scène, il ne saurait y avoir une histoire réelle du théâtre réel sans représentations. Assurer à l'histoire du théâtre français une maison où elle puisse survivre, telle est bien la mission actuelle de la société de comédiens que l'État subventionne. En conclure que c'est là un préjugé *conservateur* serait oublier la nature de la représentation. Il ne s'agit pas de reconstitution historique mais de re-création. Avec des moyens dont ne disposaient ni Molière ni même Hugo, à commencer par la lumière électrique, devant des publics dont la sensibilité, la culture, les croyances mêmes varient, les Comédiens français ont la tâche difficile d'inventer des représentations telles que les œuvres du passé restent intelligibles et émouvantes pour les spectateurs d'aujourd'hui comme elles l'étaient dans le milieu où elles ont vu le jour, même si ce jour était un éclairage aux chandelles.

En reprenant *Don Sanche d'Aragon*, la Comédie reste fidèle à sa vocation. Si ce n'est pas un des chefs-d'œuvre de Corneille, du moins est-ce une pièce historiquement curieuse et dramatiquement intéressante. L'auteur en a lui-même souligné l'originalité : il fait descendre les souverains et les grands de la tragédie dans la comédie. Cette licence lui en permet une autre : bien qu'en définitive ce Ruy-Blas de 1650 qu'est don Sanche d'Aragon soit de sang royal, l'ignorance de son origine jusqu'au dénouement permet à Corneille de tenir sur l'aristocratie des propos que l'on retrouvera dans le *Don Juan* de Molière et qu'il ne conviendrait

pas d'oublier dans une histoire de la réaction anti-féodale au XVIIe siècle. Mais metteur en scène et acteurs ont-ils vu les périls de leur entreprise? Jamais la psychologie de Corneille ne fut plus géométrique : amour, honneur, gloire, nature, s'opposent ou s'équilibrent comme des forces mesurables : les sentiments sont tellement raisonnés et raisonneurs qu'ils ne peuvent guère émouvoir. Ne convenait-il pas alors de faire ressortir ce qui, dans cette comédie de 1650, est survivance de l'époque Louis XIII? Une préciosité que l'on sentirait discrètement archaïque, un style mousquetaire mais sans caricature, évoquer sous nos yeux l'image que le poète se faisait de l'Espagne, voilà ce que l'on eût souhaité.

Quand la Comédie monte *la Maison de campagne* de Dancourt, elle choisit un acte rigoureusement insignifiant. Au contraire, le théâtre de Labiche signifie toute une époque. Qu'il y ait dans ses comédies plus d'adresse que d'invention, que le comique exige ici de nous une cure de simplicité, il n'empêche que ce théâtre a fait rire plusieurs générations. Mais l'amusement ne peut se prolonger jusqu'à nous qu'avec des assaisonnements (le mot est d'Aristote) corsés. Costumes et décors, chansons et danses, verve des comédiens, sont heureusement aussi et même plus importants que le texte dans la très drôle présentation de *la Poudre aux yeux* et des *Trente millions de Gladiator*. Il y a même là une telle dépense de talent et d'esprit que l'on se demande si la seconde pièce méritait pareil honneur.

Une autre mission de la Comédie française est de choisir dans le théâtre contemporain les œuvres que leur qualité dramatique ou leur valeur représentative semblent désigner pour son répertoire. A la limite, il s'agirait de devancer le jugement de l'histoire : en fait, on serait très satisfait si, affichant des pièces qui, sans être immortelles, méritent de survivre à une saison de Paris, la Comédie ne manquait pas celles dont l'histoire retiendra les titres.

Or, ce qui est inquiétant dans le programme des dernières années, ce n'est pas que tel ou tel choix soit discutable mais que la suite des choix semble signifier : tout se passe comme si la Maison Molière avait l'ambition de devenir le premier des théâtres du boulevard. *Duo*, *Étienne*, *Mademoiselle*, *Le sexe faible*, *Domino*, sans parler d'un mélodrame tiré des *Misérables*... l'aisance même avec laquelle les comédiens triomphent dit assez qu'ils pourraient viser plus haut. Reconnaissons qu'ils l'ont fait, cette année, en montant *Un homme comme les autres* d'Armand Salacrou, pièce importante d'un auteur qui a joué un rôle important dans le théâtre des trente dernières années. Cette œuvre mêle une sorte de drame bourgeois à un vaudeville cocasse ; or, chose curieuse, tandis que le drame bourgeois paraît souvent plus littéraire que significatif, le vaudeville cocasse exprime plus directement les thèmes qui ont ému et mu l'auteur, la présence de l'enfance et l'absence de Dieu notamment. Or, salle du Luxembourg, tout est joué sur le même plan et un ton trop haut ; chacun « en remet » et l'on est bien obligé de constater que la recherche de l'effet nuit à la compréhension de l'œuvre.

On ajouterait volontiers une troisième mission de la Comédie, celle de provoquer des œuvres ou même des auteurs. Mais, à notre sens, celle-ci supposerait une nouvelle conception des deux salles. Si les Comédiens français doivent faire vivre deux théâtres, il conviendrait que ces théâtres soient vraiment différents, que leur architecture et même leur passé les prédestinent à des fonctions distinctes. Il eût été rationnel et commode de jumeler les deux salles qui sont construites dans le Palais-Royal aux deux bouts de la même galerie, la grande et vénérable Salle Richelieu avec celle, plus petite et chargée de souvenirs moins accablants, que la Compagnie J.-L. Barrault vient d'occuper. Il paraît peu rationnel et peu commode de mettre à la disposition des Comédiens de la Salle Richelieu une seconde Salle Richelieu, fût-elle située au Quartier latin. S'ils voulaient participer plus directement à la vie du théâtre d'aujourd'hui, ils ne pourraient le faire qu'en imitant la prudence d'un Jouvet ou d'un Baty dans le choix de leur maison *.

Mais alors il faudrait souligner trois fois la question sous laquelle l'expérience de *Don Sanche* et celle d'*Un homme comme les autres* ont déjà tiré deux traits : cette troupe exceptionnelle de comédiens a-t-elle les metteurs en scène qu'elle mérite? Un excellent acteur n'est pas nécessairement un bon metteur en scène, pas plus qu'un excellent metteur en scène n'est nécessairement un bon acteur. La variété du répertoire exige dans cette maison des metteurs en scène dont les talents soient divers et complémentaires. Y sont-ils? N'est-ce pas là la difficulté fondamentale que doit regarder le futur administrateur?

Comme la Comédie française dispose de deux grandes salles, le théâtre d'aujourd'hui en occupe deux petites. Dans celle du Théâtre de Lutèce, un jeune metteur en scène, M. François Maistre donne une nouvelle preuve de son talent en présentant *Vingt et une scènes de comédie* trouvées dans les papiers d'Alain. Nul n'a plus vivement senti l'absurdité radicale de la guerre que l'auteur de *Mars ou la Guerre jugée;* nul n'a plus courageusement dénoncé les idéologies et le verbiage qui essaient d'ennoblir cette absurdité. Mais dès qu'il entreprend de donner à ce juste sentiment et à cette judicieuse critique une forme dramatique, sa plume ne dessine que des caricatures d'une curieuse banalité. Cet intellectuel n'est vraiment inspiré qu'en face des intellectuels : la satire bouffonne des académiciens ferait un excellent numéro dans une revue de l'École normale. Les plaisanteries sur les officiers et les curés sont d'un autre âge. Toutefois il faut dire que la jeunesse semblait s'amuser : sans doute est-il nécessaire de n'être plus jeune pour reconnaître ce qui a vieilli...

HENRI GOUHIER.

* Signalons la remarquable revue *L'Illustre théâtre* (Éditions du Tertre) qui, chaque trimestre, donne un compte rendu de toutes les activités de la Comédie française à Paris et hors de Paris, avec une abondante illustration, d'intéressantes études historiques et le texte des pièces représentées.

La seule histoire

Il vient de paraître une *Histoire du monde*, procurée par un érudit et humoriste, M. Jean Duché (1) : les deux qualités vont rarement de pair. Nous laissons aux historiens le soin d'en faire la critique, mais nous voudrions poser un principe qui relève plutôt de la littérature que de la science et qui devrait intimider tous les historiens dans leurs entreprises. Ce principe, auquel personne ne songe, est le suivant : la vraie histoire des hommes, la seule valable, serait celle de leur bonheur.

Certes, les savants modernes se sont avisés que celle des mœurs, des institutions devait primer celle des traités et des batailles, à laquelle les professeurs ont condamné leurs élèves pendant des siècles. On a essayé aussi de l'histoire économique, qui est forcément aussi sociologique. Mais là encore ce n'est que l'apparence qui se trouve atteinte. Le fond reste mystérieux, car le bonheur des hommes, isolés ou groupés, ne dépend pas seulement de leur niveau de vie, de leur confort ni de l'ordre politique où ils sont soumis. En quoi consiste-t-il donc? Ou plutôt, comment la seule histoire valable pourrait-elle le définir avant de l'étudier?

Hélas ! la réponse est négative. Impossible de mesurer au juste le bien-être moral dont ont pu jouir les gens de telle époque sous tel régime. Le bien-être physique est déjà malaisé à préciser, vu qu'il est fort inégalement réparti, même dans les sociétés qui se disent égalitaires ; et, pour prendre un exemple banal, supposez que vous dotiez mille personnes du même habitat, des mêmes commodités, de la même alimentation, il y en aura parmi elles 500 qui s'ennuieront à crever, et 50 qui regretteront la pagaille, la misère, la liberté...

Le bonheur collectif ne peut donc être conçu que comme un bonheur moyen. Ce qui ne ressort même pas des meilleures statistiques. Il y faudrait des intuitions géniales, de poète plutôt que d'historien. Il y faudrait la faculté surnaturelle de se transporter soudain en un point du passé, de s'identifier avec plusieurs personnages qui vécurent alors — encore avec la chance de ne pas tomber sur des caractères trop divers... Peut-être après ces avatars concertés, se retrouverait-on gros-Jean comme devant. On s'avouerait aussi incapable de juger l'euphorie des gens de 1630

(1) Librairie Flammarion.

ou de 987 ou de l'an 2724 avant Jésus-Christ que celle de nos contemporains. Car l'expérience peut commencer sur un terrain tout proche : essayez un peu de mesurer le bonheur des gens d'aujourd'hui, d'en dresser un bilan exact !

Tout ce qu'on peut dire, c'est que le bonheur semble fait d'une moyenne entre les grands et les petits tracas de l'existence, d'une proportion acceptable contre ce qu'on a et ce qu'on désire. Plus prosaïquement encore, il réside dans l'acceptation que vous faites du train de vie où le sort vous a réduit. Acceptation, résignation ou satisfaction plénière? Bien malin qui peut en décider. Chacun de nous, dans une carrière fortunée ou infortunée l'a éprouvé des réactions diverses, dont le désespoir est la plus rare.

Or, puisque nous parlons des sociétés en général, seule matière de l'histoire (les individus ne sont que la matière du roman), on n'en voit pas qui ait été foncièrement, irréductiblement, irrémédiablement malheureuse. Le suicide collectif n'a jamais été pratiqué, ni même prôné, sauf par de facétieux philosophes, dont E. de Hartmann est le plus célèbre. Les hommes les plus éprouvés par les circonstances, guerres, cataclysmes, révolutions, épidémies, ont toujours choisi de survivre, et même se sont allègrement reproduits.

On nous dira que là ne réside point le critère authentique du bonheur. Jadis le prolétaire, le prolifique, était censé former la plus malheureuse des classes ; et dans l'ensemble on sait que les nations prospères, enviées, sont moins fécondes que les peuples affamés et misérables. Que cette inégalité s'explique par une plus grande prudence, un égoïsme plus conscient, c'est possible ; néanmoins, si le bonheur mesurable, le bonheur matériel, engendrait aussitôt la confiance aveugle dans la vie et l'enthousiasme, nul ne refuserait d'établir son équation avec le vrai bonheur. Nous sommes fort loin de compte. Même la progression numérique de l'humanité, qui depuis cent ans est ahurissante, ne saurait être attribuée au bonheur, ni même à des conditions de vie qui diminuent la part de la souffrance. Hygiène, thérapeutique, nourriture ont grandement amélioré la niche où nous rongeons notre chaîne, mais on ne peut affirmer que nous soyons plus heureux que nos arrière-grands-pères qui se lavaient peu, qui mouraient du choléra et qui mangeaient trop (trop bien, diront de mauvais esprits).

Mais les comparaisons qu'on peut faire avec des époques peu éloignées de la nôtre, seront toujours suspectes, parce qu'il y a toujours des survivants et des laudateurs du temps passé, lesquels vous représentent que tout va de mal en pis et que naguère le savetier lui-même chantait à tue-tête tandis que le financier jaunissait d'inquiétude... Il vaudrait bien songer à des sociétés disparues, celle des Hittites ou celle des Assyriens, ou celle des Étrusques ou celle des vieux Aztèques, que nous avons tendance à trouver inhumaines, où la vie devait être invivable. En fait l'humanité y durait, sans trop de révolte ni d'horreur. En fait la destinée de chacun s'y déroulait à peu près normalement, à travers les menues péripéties que souffre tout drame individuel : des amours, des travaux, des procédés de commerce ou d'agriculture.

Si le romancier dont nous rêvions tout à l'heure pouvait imaginer et reconstituer l'existence banale d'un sujet de Téglat-phalazar ou d'un adorateur de Huilzilipochtli, l'ouvrage serait sans aucun doute assommant.

Ajoutons vite : réserve faite des informations qui pourraient s'y glisser sur les mœurs privées et publiques. Celles d'ailleurs que nous donnent les volumes de la collection *la Vie quotidienne* (1) où sont parues des sommes d'érudition agréable et de critique pénétrante : mais notez qu'aucun des auteurs de cette collection n'ose se prononcer sur le bonheur des cités qu'il évoque. Même le dernier, qui concerne Carthage, nous montre l'affreuse civilisation des Phéniciens d'Afrique, mais ne peut nous dévoiler aucun cœur ni aucune âme de Carthaginois. Et c'est ici que la littérature, pas forcément la meilleure, supplée l'histoire avec une heureuse insolence. Le Flaubert de Salammbô, et même le Wiseman de *Fabiola*, et même le Théophile Gautier du *Roman de la Momie* ne sont pas récusés par la science. Ils essaient de peindre derrière des événements publics, qui forment la pâture habituelle de l'histoire, des sentiments privés qui ne peuvent être très différents des nôtres.

A plus forte raison, s'il s'agit de réalités moins lointaines. Le P. Nicolas, assomptionniste, vient de publier ses souvenirs de bagne soviétique (disons de « camp de travail rééducatif ») : *Onze ans au paradis* (2). Malgré l'ironie du titre, et l'amertume de cet excellent religieux, l'ouvrage n'a rien d'un pamphlet vengeur. Il démontre plutôt que, grâce à une main-d'œuvre gratuite de prodigieux travaux sont accomplis en Sibérie ; des villes, des palais, des théâtres surgissent de la steppe ; et au demeurant la masse, celle des hommes libres ni celle des esclaves, n'y est pas du tout malheureuse. Elle est fière, ignorante, et trop occupée pour rêver d'autre chose que ce qu'elle voit ou qu'elle fait. Peut-être en effet, à toute époque, les hommes ont-ils été accaparés par leur travail, et n'ont pas beaucoup plus disputé de la raison suffisante de ce travail qu'un écureuil qui tourne dans sa cage. Il s'ensuivrait que le bonheur humain est chose très médiocre, mais à peu près constante.

Et voici où nous voulions en venir : seuls des intellectuels un peu oisifs, seuls des écrivains le mettent en question. Et, notez-le, pendant des périodes calmes. Au moment d'une grande catastrophe physique, de Hiroshima, de Messine, de Saint-Pierre de la Martinique, la notion idéale du bonheur n'est pas mise en question. Les survivants ont trop à faire pour réparer le malheur. De même les révolutions ne surviennent pas dans les régimes oppressifs ; on attend un souverain faible ou débonnaire pour le haïr et le renverser. Le bonheur n'est, lui aussi, conçu comme antithèse à l'infortune naturelle, que lorsqu'il est à peu près réalisé. Mais ajoutons ceci : son idée ne sert alors qu'à éveiller nostalgie et rancune chez les êtres qui pourraient et devraient s'en passer. Et la conclusion serait que jamais sa réalité objective n'est reconnue, n'est consciente, tandis que le rêve qu'on s'en forge, c'est, chose

(1) Librairie Hachette.
(2) Librairie Fayard.

paradoxale, un germe ou un élément subjectif... du malheur.

Il importe ici de faire la part de la littérature, car c'est elle évidemment qui prétend décrire les états de bonheur ou de malheur tels qu'ils sont, non pas conçus, mais perçus par des personnes de chair et d'os. Encore est-elle assez désarmée pour la première catégorie. Il nous souvient d'un roman d'Édouard Rod, dont personne n'a fêté l'an dernier le centenaire — car cet écrivain suisse, devenu académicien français, naquit en 1857 — Le dit roman s'intitule le *Sens de la vie* et, décrivant une existence parfaitement paisible, aisée, chanceuse, conclut à la plus sombre mélancolie. Jules Lemaître, qui estimait l'auteur, s'amusa à protester : que serait-ce si le héros n'était pas un homme heureux, bon bourgeois, bon rentier et bon père de famille ! Mais justement rien n'est pis que l'harmonie entre les idéaux et les réalités : elle marquerait la médiocrité des premiers.

Voilà pourquoi l'histoire des bipèdes moyens qui se déclarent contents de leur sort est d'avance nulle et non avenue, comme la littérature sur le même propos. Toutes deux déclarent forfait. Les romans de jadis qui se terminaient ainsi : « Ils se marièrent et ils eurent beaucoup d'enfants » démontraient cette vérité banale d'éthique et d'esthétique à la fois. S'il n'y avait eu que des bonheurs sur cette terre, il ne se serait jamais éveillé de conscience. Le mieux qu'on puisse faire pour les sociétés disparues, c'est de leur supposer assez d'épreuves, d'angoisses, de crimes pour qu'on soit en droit de regretter l'oubli qui les a recouverts. Si nous avions une chronique véritable de Néandertal, elle ressemblerait à la *Guerre du feu* du père Rosny : une suite assommante de jalousies, de viols, de rapts, de vengeances et de massacres... comme notre histoire moderne.

ANDRÉ THÉRIVE.

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES

•

RAMON MENÉNDEZ PIDAL

L'auteur insiste dans les ouvrages ci-après. Contre la critique qui se refuse à accepter les témoignages de « l'état latent » dans lequel peut vivre l'épopée orale.

Romancero hispanico (hispano-portugais, américain et séfardi), Teoría e historia, *Madrid 1953 (voi indice alfabétique « Latencia »).*

Des observations importantes sur ce thème se trouvent dans : La notion d' « état latent » et les derniers travaux de M. Menéndez Pidal, *et le* Bulletin hispanique, *LV, Bordeaux, 1953, pp. 113-148*

L'auteur traite également de ces observations dans : Poesía juglaresca y orígines de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural, *6e edition, Madrid, 1957 (indice alphabétique « Latencia »).* La Chanson de Roland y el neotradicionalismo, *Madrid, 1959, (indice alphabétique « estado latente »).*

Pour la légende de la Libération de Castille, se reporter au livre de R. Menéndez Pidal, intitulé : Los Godos y la epopeya española, *1957 (nº 1 275 de la « Collection Austral »).*

***

JEAN PUCELLE

Né le 24 mars 1906 à Angers (Maine-et-Loire). Études secondaires au lycée Fontanes à Niort. Études supérieures à la Faculté de Poitiers et à la Sorbonne. Agrégé de Philosophie (1933). Docteur ès Lettres (1950). Licencié en droit.

Professeur aux lycées de Haguenau, Rochefort, Poitiers.

Détaché au C.N.R.S. (1948-1951). Boursier à Oxford (1948). Professeur à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Poitiers.

Principaux ouvrages : *la Nature et l'Esprit dans la philosophie de T.H. Green* (2 vol.), thèse inédite. G. Berkeley : *Alciphron ou le Pense-Menu*, traduction complète, introduction et notes, (Aubier, 1952). *L'Idéalisme en Angleterre de Coleridge à Bradley*, (La Baconnière, Lausanne, 1955). *Le Temps*, (P.U.F., 1955, 2e édit., 1958).

Études sur la valeur :

I. La Source des Valeurs (E. Vitte, Lyon, 1957).
II. Le Règne des Fins (sous presse).
III. Le contrepoint du temps (en préparation).

Collabore à la Revue Philosophique, à la Revue de Métaphisique et de Morale, à la Revue d'Esthétique, aux Études Philosophiques. Président-fondateur de la *Société Poitevine de Philosophie.* Membre de l'Association Guillaume Budé, de la société française de Musicologie, de la société des Amis de Port-Royal.

***

MARTIN DE RIQUER

Né à Barcelone en 1914.

Professeur de littératures romanes à l'Université de Barcelone. Membre de la Real Academia de Buenos Letras (Barcelone) et correspondant de la Real Academia Española (Madrid). Vice-président de la société Rencesvals pour l'étude de l'épopée.

Principaux ouvrages : Sebastian de Covarrubias, Tesoro de la lengua castellana o española, *ed. Horta, (Barcelone, 1948).* Traducciones castellanas de Ausias March en la Edad de Oro, *Institut espagnol des Études Méditerranéennes, (Barcelone, 1946).* Cervantes, Don Quijote de la Mancha, *édit. Juventud, première édition (Barcelone, 1944). Calderon de la Barca,* La vida es sueno, *édit. Juventud, première édition (Barcelone, 1945), seconde,* 1954.

***

ÉTIENNE SOURIAU

Né à Lille en 1892.

Élève de l'École Normale Supérieure ; successivement professeur aux lycées de Sarreguemines et de Chartres, puis aux Facultés des Lettres d'Aix-en-Provence et de Lyon, et enfin à la Sorbonne, d'abord comme maître de conférences de philosophie générale, puis comme professeur d'Esthétique et Science de l'Art. Directeur des études de philosophie à la Sorbonne, membre du Directoire du C.N.R.S., président de la société française d'Esthétique et membre de l'Institut.

Principaux ouvrages : *l'Abstraction sentimentale* (1925), *Pensée vivante et Perfection formelle* (1915) ; *l'Avenir de l'Esthétique,* (P.U.F. 1929) ; *Avoir une âme* (1939) ; *l'Instauration philosophique* (1939) ; *Les différents modes d'existence* (1943) ; *la Correspondance des Arts* (1950) ; *Les deux cent mille situations dramatiques* (Flammarion, 1950) ; *l'Ombre de Dieu* (P.U.F., 1955).